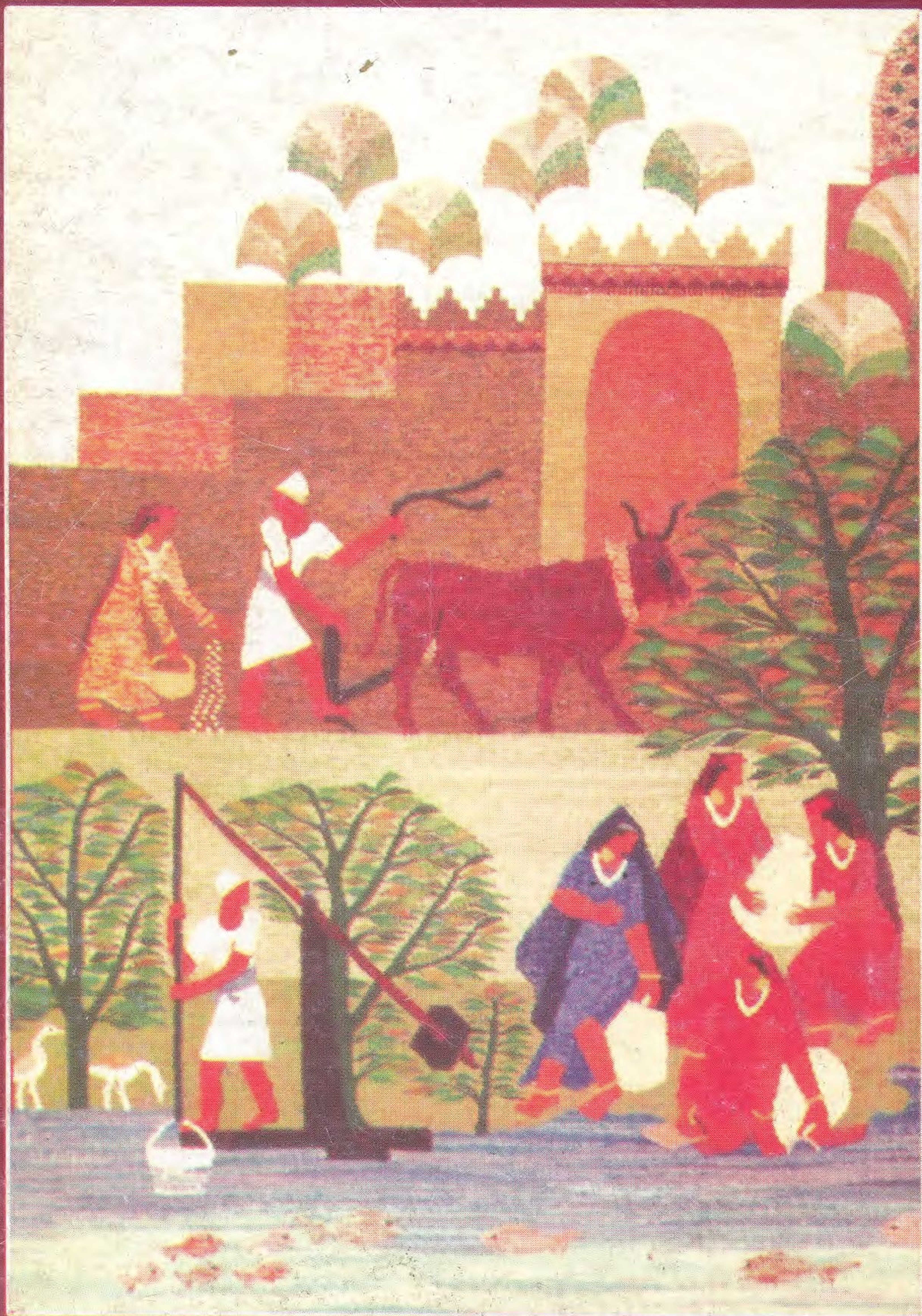
الفنون الشعبية

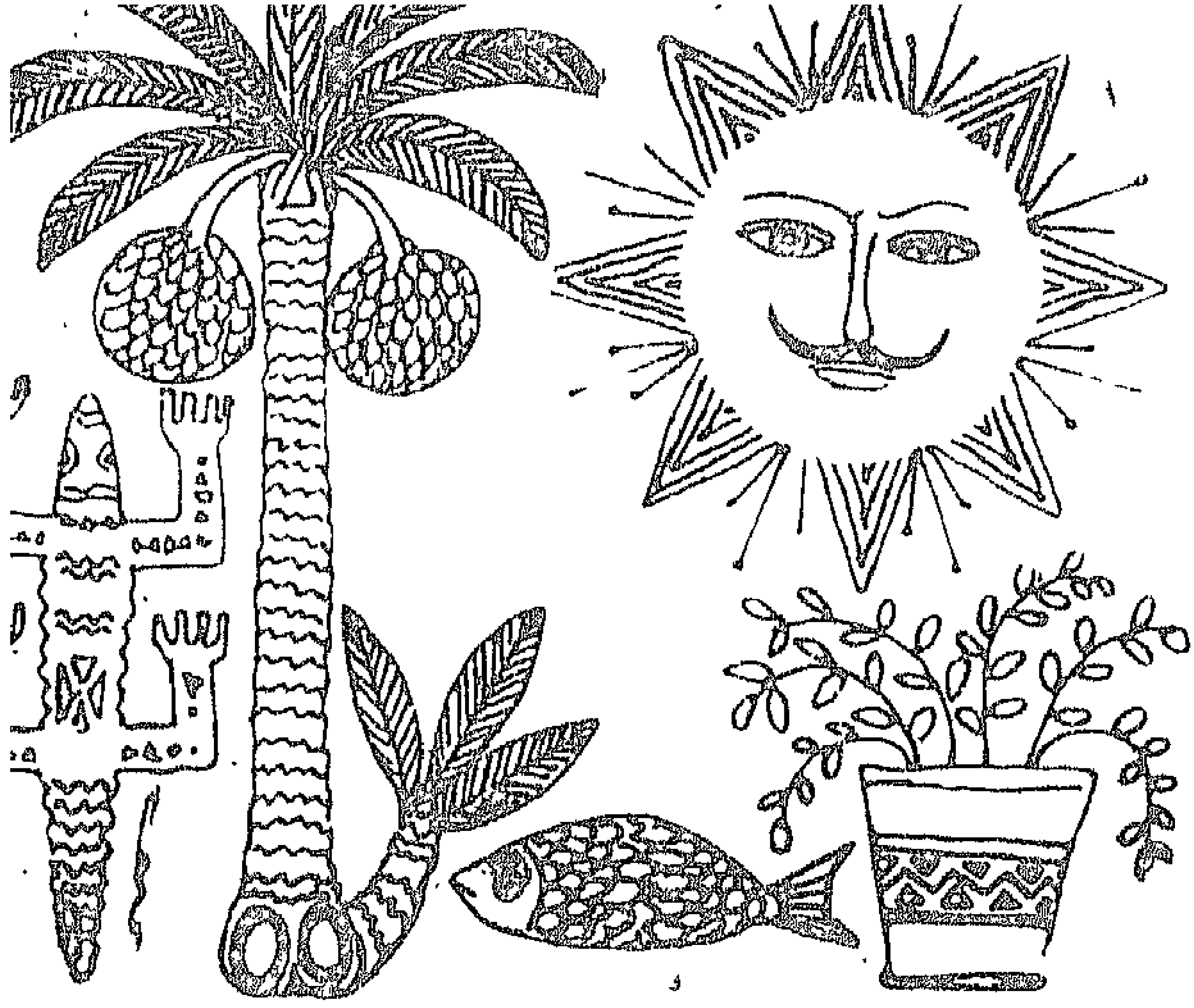


٦٨ / ٦٩

يناير ـ فبراير ـ مارس

٢٠٠٦







الفنون الشعبية

عدد ٦٨ / ٦٩

يناير - فبراير - مارس ٢٠٠٦

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**

وأشرف عليها فنيًا

الأستاذ **عبدالسلام الشريف**





لوحات العدد:
للفنان: سمير رافع
(١٩٢٦-٢٠٠٤)
- بمناسبة معرضه «الغربة.. والرحيل» ٥٠ عاماً... إبداعات لم تعرض من قبل - وزارة الثقافة - قطاع الفنون التشكيلية - فى الفترة من ١٧ فبراير ٢٠٠٥م بقصر الفنون بالجزيرة و٢٦ فبراير ٢٠٠٥ بمجمع الفنون بالزمالك - وإصدار C.D رقم (٤٦) من إنتاج قطاع الفنون التشكيلية - وزارة الثقافة - القاهرة.

السكرتارية الفنية:
أحمد توفيق
دينا فوكيه
شيماء موسى
مادلين أيوب
نادية عبدالحميد السنوسى

المراجعة اللغوية:
دعاء مصطفى كامل
على سيد على
مروان حماد

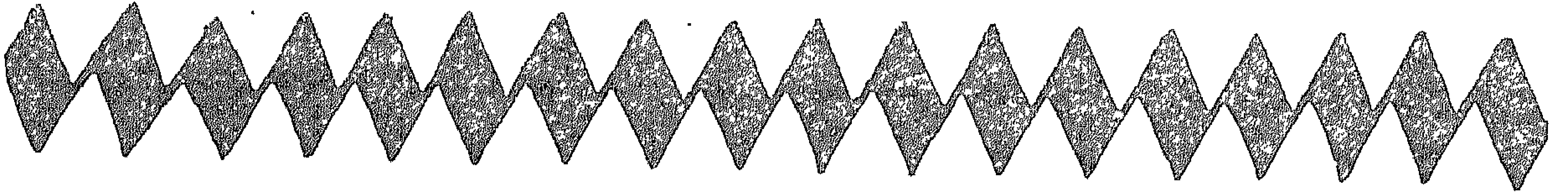
التنفيذ:
سمير خليل
عصام إبراهيم
عصام الديب

صورتا الغلاف:
من النسجيات المرسمة
للفنان الراحل إبراهيم محمد حسين

البريد الإلكترونى:
alfununalshaabia@hotmail.com
ahmadhafiz3000@yahoo.com

ISSN 1110 - 5488
رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨





هذا العدد

نستهل هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور **سليمان العطار**، تحت عنوان: «إنما الأسود عربى» ، وهى دراسة تحتشد بأفكار شديدة الثراء ونتائج لافتة للنظر، بالرغم من كثافتها الشديدة. تنطلق من فكرة أساسية هى أن الأدب، ولاسيما الشعبى منه، هو فضاء للكشف عن النفس الإنسانية وتجسيد حقيقة الذات الصغرى الفردية والذات الكبرى أو ذات الأمة. ويضرب د. العطار مثلاً بارزاً بالسيرة الشعبية العربية التى تمثل - وظيفياً - ما مثلته الملحمة اليونانية، فالقوة الرمزية تكمن فى لون البشرة وما يتبعها من خصائص وسمات تتسم بها شخصية البطل فى السيرة الشعبية. ويصطفى ثلاثة نماذج من السيرة الشعبية (الهلالية وعنترة بن شداد والأميرة ذات الهمة). لتطبيق الفكرة المركزية لمقولته، فثمة صفات مشتركة جمعت بين أبطالها والمتمثلة فى لون البشرة الأسود والذى يدل على الأصل العربى. وبالتالى، يرتبط ذلك اللون الأسود بالأصالة والشجاعة والقوة التى تشبه قوة الأسد، ويلفت **د. العطار** انتباهنا إلى أن مادة اشتقاق أسد هى نفسها الأصل الاشتقاقى للأسود. كما يتمثل التشابه بين السير الثلاث فى ميلاد البطل؛ حيث يولد البطل غريباً منبوذاً غير معترف به يعانى من أمرّ الويلات، وأسوأها عبودية. وتفضى أفكار **د. العطار** إلى تساؤل حضارى يؤصل الفكرة ويعمقها: هل كان اللون الأسود رد فعل عميق لعداء ذوى البشرة البيضاء للعرب؟ أم أن هناك عرقاً إفريقياً بعيداً فى الجذر العربى يتمثل فى بلاد المغرب العربى صاحب الجذور العربية والإفريقية على حد سواء، وخاصة أن مراكش هى آخر حدود الوطن العربى، وهى الفيصل بين إفريقيا وأوروبا فى آن؟ كما يتساءل: من يتصور أن البحر الأحمر شرط كافٍ للفصل بين جزيرة العرب مهد العروبة وإفريقيا مهد السواد؟ وبهذه المنهجية، يدعو العطار إلى قراءة السيرة الشعبية قراءة من منظور حضارى.

وتلقى الدكتورة **غراء مهنا** الضوء على طرائق استلهام «المأثورات الشعبية فى الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية»، حيث تتوصل إلى نتيجة مهمة مفادها أن المبدعين المغاربة يحاولون أن يعلنوا استقلالهم عن اللغة الفرنسية التى يكتبون بها، بالانغماس فى لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية المتمثلتين فى التراث المغاربى الثقافى والتاريخى والشعبى، مستهدفين إحياء الينابيع العربية والمغاربية والبربرية، ومقاومة نضوبها، للحفاظ على تميزهم عن الآخر الذى يكتبون بلغته، وقد يحملون جنسيته، أو يقيمون فى بلده، أو ينشرون أعمالهم عنده. ومن ثم، تجسد هذه الأعمال الروائية المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية تجربة فريدة فى اكتناه الذات الحضارية المغربية - عبر مأثوراتها الشعبية - وزرعها فى قلب الثقافة الفرنسية ذاتها؛ بل النجاح فى إبهار الآخر بعالم الأسطورة والرموز وتقنيات الحكى الشعبى المغاربى.

وفى دراسته «إعادة إنتاج المأثورات الشعبية العربية»، يستكمل الدكتور إبراهيم **عبد الحافظ** ما تناوله فى العدد السابق من الفنون الشعبية، حيث يسعى إلى سبر أغوار بعض عمليات إنتاج المأثورات الشعبية فى ظل التغيرات التى تكتنف المجتمع المصرى، وخاصة إعادة إنتاج قصص السيرة الهلالية والقصص الغنائى (المواويل القصصية)، فقد كان لصعود الكتابة وتمكنها من إزاحة الشفاهية إلى الهامش، وانتشار التعليم بين الرواة، وكذلك طغيان التقنيات الحديثة التى تمثلت بصورة واضحة فى التسجيلات الصوتية وغيرها. وفى رحلة بحثه، يعاين د. عبد الحافظ موضوع إعادة الإنتاج عبر سبعة تجليات، الأول: التنويعات النصية بوجوهها المتعددة، كالتعديلات الناتجة عن تكرار الأداء، وتعدد النصوص بالنسبة إلى الفكرة الواحدة، وظهور تنويعات شكلية متعددة للنص الواحد. الثانى: يتمثل فى إعادة النصوص المدونة. الثالث: صعود موجة التأليف المسبق (المؤلفون المحترفون)، سواء من خلال التأليف الخالص فى ظل المؤسسة، أو محاكاة النماذج الشعبية. أما الرابع، فيتمثل فى إثراء الوسائط الجديدة، كشرائط التسجيل الصوتى، وبرامج «الفنون الشعبية» عبر الوسائط الجماهيرية. أما الاستعارة، فهى التجلى الخامس المتصل بعملية التأليف من قبل مؤلفين محترفين. ويتمثل سادس هذه التجليات فى عملية الإزاحة والإحلال بوصفها آلية كتابية كان لها تأثيرها فى مجال الإبداعات الأدبية الشفاهية. وأخيراً، يتناول د. **عبد الحافظ** مستوى الاستلهام، مشيراً إلى إحدى التجارب البارزة فى هذا المضمار، وهى تجربة استلهام السيرة الهلالية فى العرض المسرحى فى الثمانينيات من القرن العشرين.

ويشير الأستاذ إبراهيم **حلمى** فى دراسته «لغة الأدب الشعبى المضحك»، إلى أن لهذا الغرض الأدبى الشعبى لغة خاصة به، تعد بمثابة قنوات اتصال بين أنواع مختلفة من الأدب الشعبى وبين المتلقى، فمنها الحكاية الشعبية المرحة، ومنها بعض مواقف مضحكة من السير الشعبية، ومنها بعض الأمثال والأغانى والألغاز الشعبية، وغيرها. ومن أهم أهداف هذا الأسلوب المضحك استمتاع الإنسان بقدر من المتعة العقلية الناجمة عن رسم الابتسامة. وقد أشارت الدراسة إلى هدفين رئيسيين لهذا الأسلوب المضحك، هما: الضحك بغرض الترفيه عن النفس، ثم الضحك بغرض الضحك نفسه. يتوجه النوع الأول من الضحك إلى جهتين، هما: «النقد السياسى، والنقد الاجتماعى»؛ يتناول النقد السياسى نقد السلطان أو الحاكم، ونقد القضاء، ونقد الأمن. بينما يتناول النقد الاجتماعى السخرية من الثرثرة التى يتسم بها بعض الناس، كما يتناول السخرية من بعض سلوكيات الأسرة كإساءة الاختيار عند الزواج، أو تسلط الزوجة وغيرها، كما يسخر من الحمق والحمقى والمغفلين. أما النوع الثانى من الأدب الشعبى المضحك، فيتناول بعض المفارقات فى المجتمع التى تثير الضحك؛ كالضحك من العاهة، ومن الفارق الزمنى. كما يتخذ من المواقف الجنسية ومن تصرفات الطفولة البريئة مادة للضحك. ويتناول أيضاً المهنة ومتاعبها وانقلاب الجنس أو انعكاسه، وقد صحب كل هذه المواقف نماذج من الحكايات الشعبية سردها الباحث بهدف توضيح كل نوع.

كما يستكمل الكاتب المسرحى رأفت **الدويرى** مجموعة الحكايات الشعبية الهندية التى جمعها أ. ك. **رامانوجان** وترجمها إلى الإنجليزية. فى هذا العدد، يقدم خمس حكايات ساخرة. بداية من حكاية «البرهمى تعس الحظ الذى ابتلع إله الحظوظ»، التى تدور حول بيداثا Bidatha إله الحظوظ الذى يسطر على جبين البشر حظوظهم المقدرة لهم منذ لحظة ولادتهم. وكان قد قرر لبرهمى فقير حظاً غريباً يتمثل فى ألا يكمل هذا البرهمى تناول وجبة طعامه حتى يشبع، حيث يفاجأ بحدوث أمر ما يمنعه من استكمال طعامه، حتى استطاع البرهمى التخلص من إله الحظوظ بصورة ساخرة. أما باقى الحكايات، فهى: «حكاية الطاعون الفظيع»، «حكاية إذا كان الله موجوداً فى كل موجود»، «حكاية ما بين العالم والآخر»، «حكاية إله الموت عزرائيل».

وضمن الاهتمامات الرئيسية لمجلة «الفنون الشعبية»، نواصل نشر النصوص الأدبية الشعبية الموثقة والمجموعة من الميدان، حيث نقدم فى هذا العدد مجموعة متنوعة من الأنواع الأدبية الشعبية، نستهلها بإحدى روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط، جمعها الباحث **محمد حسن عبد الحافظ** من الراوى على مصبح. ومن أسيوط أيضاً، يجمع الباحث **أحمد توفيق** عدداً من أدوار العديد (المراثى الشعبية) . ويقدم الباحث **أحمد محمد عبد الرحيم** حكايتين شعبيتين جمعهما من حى مصر القديمة عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، بعنوان: «بالإصرار» و «ابن السقا».

وتستكمل مجلة «الفنون الشعبية» رحلة اهتمامها بواحد من أهم موضوعات المأثورات الشعبية وقضاياها، وهو موضوع استلهام الإبداع الفنى والأدبى الحديث للإبداع الفنى والأدبى المأثور، حيث انتهل المبدع المصرى المعاصر – ولا يزال – الكثير من ينابيع المأثورات الشعبية، وقد قدمت المجلة – فى أعدادها السابقة – عدداً من شهادات المبدعين، تدور فى فلك تكوينهم الأدبى والاجتماعى وثيق الصلة بالحياة الشعبية والمأثورات، والتى انطبعتا تلقائياً – أو قصدياً – فى أعمالهم الأدبية أو الفنية، حيث يقوم المبدع باستبطان الكامن فى ذاته ووعيه من حواديت وأغان ورسوم وصور وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية أثرت – من بعد – فى مكوناته الإبداعية. فى هذا العدد، نقدم شهادات كل من: الروائى الأستاذ **عبد الوهاب الأسوانى** «علاقتى بالفنون الشعبية». والكاتب المسرحى الأستاذ **يسرى الجندى** «الإفلات من الحصار: عن الثقافة المصرية والعولمة»، والشاعر الأستاذ **مجدى نجيب** «فى زمن الإنترنت: يجب أن يكون لفنوننا التراثية موقع»، والشاعر المسرحى الأستاذ **بهيج إسماعيل** «الأسطورة فى كتاباتى». ثم شهادة الشاعر الدكتور **محمد أبو دومة** تحت عنوان «الموروث».

وفى هذا العدد، يواصل الأستاذ الدكتور **شوقى عبد القوى حبيب** سلسلة دراساته فى مجتمع الواحات، حيث يتناول ظاهرة احتفالية شعيرية وهى ظاهرة «السياحة فى سيوة» التى تتمثل فى الذهاب إلى منطقة جبل الدكرور التى تبعد عن سيوة مسافة خمسة كيلو مترات، وقضاء ثلاثة أيام للتعبد وذكر الله فى طقوس روحانية على طريقة أحد فروع الشاذلية التى يجب أن يلتزم فيها مريدوها بالأذكار أثناء القيام بها وكأنها نوع من الحج، كما يجب عليهم أن يتحلوا بالتواضع. ومن أهم علامات هذا التواضع أنه عندما ينادى أحد المشاركين على أحد لابد وأن يقول سيدى فلان، وهو يرد عليه نعم سيدى، مهما كانت مكانة المنادى أو المنادى عليه. وتصف الدراسة مكونات احتفالية السياحة، بدءاً من الطعام ونوعه وطريقة طهيه وطريقة تناوله، ثم طريقة جمع الأطباق الفارغة، مع الإشارة إلى العقوبات التى تقع على من يخرج عن هذه الطقوس. ويتكون طعامهم من الخبز المعد فى المنازل والموسوم بـ «المجردق»، وهو خبز يشبه الرقاق مع المرق واللحم، ويلقى د. **شوقى** الضوء على الفلسفة الكامنة وراء اختيار الخبز المصنوع فى المنازل خصيصاً للطعام، والتى تتعلق بمعتقدات الشعب المصرى كله لا بالطرق الصوفية فحسب. وتحدد الدراسة القائمين على خدمة السياح ودرجاتهم وصفاتهم ومهام كل منهم، وطرق تنظيم السياحة وكيفية الإعداد لها قبل شهر كامل من موعدها، كما تصف طريقة إعداد الكشوف التى تحوى أسماء المختارين فى السياحة وطريقة جمع النقود اللازمة للصرف عليها.

ويتساءل الأستاذ **توفيق حنا** فى دراسته عن الزار: هل انقرض الزار بعد تحسن الظروف النفسية والاجتماعية للمرأة وخروجها من ضغوط البيت وواجباته المتعددة إلى العمل بجانب الرجل؟ وهل تمكن العلم والعمل من القضاء على ظاهرة الزار أم أن هناك نساء تمارسه طلباً للتحرر جسمياً ونفسياً من ضغوط وقيود متنوعة ومتعددة لاتزال قائمة منذ سنوات كثيرة. هذا المقال محاولة للنظر فى ظاهرة الزار باعتبارها ظاهرة نفسية/اجتماعية، باستعراض لوقائع حفل زار قنائى. يبدأ من وصف الفرقة الموسيقية والشيخة إلى كيفية تعرف المريضة (الزبونة) أن عليها زاراً

إلى عمل الحفل نفسه ووصف كرسيه وملابسه وحليه وأسماء بعض الأسياد وتقديم لحالتين من زبائنه. ويستطرد حنا بعرض آراء رجل الدين وعالم النفس والطبيب فى الظاهرة وتقديم بعض نصوص الأغانى. وهو بهذا التناول يفتح الباب لحوار حول «ظاهرة الزار» ووقائعها ونصوصها وممارسيها واستمرارها سواء فى الريف أو فى المدن.

تنتمى دراسة الأستاذ **زكريا إبراهيم** إلى مجال التعريف بالآلات الموسيقية ذات الأصول الإفريقية. ومن بين هذه الآلات آلة «الرانجو» الإيقاعية، وتتناول الدراسة نوعين من آلات الإيقاع. أما الأول، فهو ما يطلق عليه «آلات النقر بذاتها» التى لا تعتمد النقر على الجلد؛ بل تعتمد على عناصر أخرى مثل الخشب أو المعدن. أما النوع الثانى، فهو آلات النقر على الرق، وتعتمد على جلد مشدود. كما توضح الدراسة علاقة التشابه والاختلاف بين آلة الرانجو أو «الماريمبافون» وآلة الإكسليفون. وتشير الدراسة إلى طريقة العزف على آلة الرانجو، وإلى الآلات الإيقاعية الأخرى التى تصاحب الرانجو. كما تعرض للظروف التاريخية التى انتقلت عبرها آلة الرانجو من إفريقيا إلى مصر. وفى الختام، يذكر أشهر عازفى آلة الرانجو الذين لم يبق منهم على قيد الحياة سوى عازف واحد هو «حسن برجون»، كما ذكر أنه تم جمع ثلاثة نماذج من الرانجو بعد حوالى عشرين عامًا من انقراضها، فى محاولة جادة لبعثها للحياة من جديد.

وتنشر المجلة فى هذا العدد وقائع مقابلة أجرتها الروائية الأستاذة **صفاء عبد المنعم** تحت عنوان «داية وماشطة» تدور حول مهنة «الداية» التى تكاد تنزوى كغيرها من المهن النسائية الخاصة، مثل: الخاطبة، والدلالة، والمغسلة. وتعد الداية (التى ترادف «القابلة») أو المولدة واحدة من أشهر المهن النسائية فى الثقافة الشعبية. ولم يكن غريباً أن تكون أولى مدارس تعليم الفتيات فى مصر الحديثة هى مدرسة «القابلات الصحيات» فى عهد محمد على. وتدور المحاورة بين الكاتبة والداية حول التفاصيل الدقيقة لعمل الداية، والوظائف الأخرى التى تقوم بها بجانب «التوليد»، فضلاً عن العادات والتقاليد والمعتقدات والأغانى التى تتزامن مع «ولادة الطفل» أو تعقبها.

ويتناول الأستاذ **صفوت كمال** الحرف اليدوية الشعبية الفنية باعتبارها هوية المجتمع الحضارية فى تواصلها الثقافى الحى وشخصيتها القومية، مما يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية. فالحرف الشعبية ذات طبيعة تجمع بين المخيلة الإبداعية ومهارة تحقيقها بواسطة خامات، وهى مدخل الخبرة التطبيقية للمعرفة الإنسانية التى تميز الثقافة المصرية من حيث إضفاء الجمال الفنى على المواد الخام من خلال الرؤية الإنسانية لجماليات الحياة. فيتحول النفعى إلى فنى، وقد يعلو ليكون ذا قيمة متحفية أو تاريخية تؤكد الاعتزاز بنتاج أبناء الوطن بإرادة حرة ونظر مستقبلى نحو الأفضل. ويقدم فى مقاله «جماليات الحرف اليدوية التقليدية» عشر وصايا للحفاظ على تقنيات الحرف اليدوية الفنية باعتبارها مسئولية قومية وعلمية وفنية فى آنٍ معاً.

ومن الوجهة الميدانية، يرصد الباحث **عامر محمد الوراقى** الجوانب التاريخية والثقافية والاجتماعية لحرفة التطعيم بالصدف التى تمتعت بمكانة مرموقة فى العصرين القبطى والإسلامى، ولا تزال تمثل إحدى الحرف الشعبية التى يقوم عليها عدد محدود من الأسطوات. ثم يسوق المقال تعريفًا للتطعيم وللصدف، ثم طرز التطعيم وأنماطه، وأنواع الصدف وأماكن تواجده، وأدوات العمل اللازمة للتطعيم والمصطلحات الخاصة بهذه الحرفة، ورتبها ومستوياتها المهنية، من شيخ الطريقة إلى الصبية.

وتنتقل بنا الأستاذة **سونيا ولى الدين** من مجال الحرف الشعبية إلى مجال التشكيل الشعبى، لتعالج موضوع «وحدة الحيوان فى التراث التشكيلى الشعبى»، حيث تعد وحدة الحيوان واحداً من أقدم الوحدات التشكيلية على الإطلاق، منذ أن خطها الإنسان الأول على جدران الكهوف اتقاءً لشر بعضها، أو بحثًا عن بعضها الآخر لصيده

وطعامه. وتصاعدت وحدة الحيوان – أو الطير – المرسومة بعد ظهور الديانات الطوطمية، ثم الأديان السماوية، لتمثل جانباً مهماً فى الذاكرة الإنسانية، إلى حد بلوغ بعضها مصاف الرمز المقدس. وقد حفلت الحضارات المتعاقبة على مصر والمنطقة العربية بالكثير من الرموز المقدسة. ثم حافظ عليها الوجدان الشعبى بعد نزول الأديان السماوية، حيث تحولت إلى أيقونات للتيمن أو التبرك أو الفأل أو التزيين. وتقدم الدراسة وصفاً دقيقاً لتشكيلات هذه الرموز، ولتاريخها الدلالى عبر العصور، ولأثرها فى الثقافة العربية. حيث ترصد وحدات: الحية، العقرب، الجعل، السمكة، الجمل، الفرس، الأسد، الطير، الطاووس، العصفور، الديك.

ويتعرض مقال «الوشم فن وسحر وجمال» للأستاذ **عبد الله نور الدين وهبة** لدلالات الوشم فى الثقافات الشعبية لدى مجموعة من أصحاب الحضارات القديمة وكذلك لوظائفه المختلفة وبخاصة الوظائف العلاجية والزينة وارتباطه بتقسيم العمل بين الجنسين. فالوشم تقليد شعبى لتزيين الجسم فى أكثر الحضارات برسومات ذات أثر باقٍ فى الجلد، ويتم ذلك عن طريق وخز الجلد بواسطة آلة حادة مثل العظم أو العصا أو الإبرة بعد غمسها فى أصباغ ملونة بألوان طبيعية. وقد يكون فى إفريقيا أو لدى السلالة الزنجية على وجه الخصوص بطريقة التشليخ (أى إحداث تشطيب فى الجلد) بدلاً من وخز الإبر وهو جزء من شعائر التكريس أو التأهيل للطبقات العمرية لدى الكثير من القبائل. ويركز المقال على الطريقة المصرية فى دق الوشم ووحداته.

وتمثل علاقة الحيوان والطير بالفنون ظاهرة تاريخية فى حياة الإنسان الذى اكتشف هذه العلاقة وعمل على تنميتها باستمرار، حيث وظف القردة فى عروض الفرجة الشعبية فى مناطق مختلفة من إفريقيا، والكلاب فى بعض الدول الأوروبية، والأفيال والثعابين فى الهند، والديوك فى جنوب شرق آسيا، والصقور فى دول الخليج العربى. فى هذا العدد، يقدم لنا الطبيب البيطرى **خالد محمد سالم** موضوعاً حول «تدريب الخيل على الرقص»، حيث حظيت الخيول بنصيب وفير من الاهتمام فى تاريخ المجتمع العربى، وصارت رمزاً مهماً من رموز ثقافته، من خلال استخدامها فى أشكال فنية عدة يطلق عليها «فنون الخيل». ويركز المقال على مراحل تدريب الخيل على الرقص، ويرصد المسابقات الشهيرة المخصصة للخيل فى مصر.

لقد فقدت الحركة الفولكلورية المصرية والعربية – أثناء إعداد هذا العدد للطبع – أحد أبنائها المخلصين؛ الفنان والأكاديمى الدكتور **إبراهيم محمد حسين**، صاحب التجربة المتميزة فى فن النسجيات المصرى بمشروعه بقرية كفر برطس بمحافظة الجيزة، التى تعد من تجارب الفولكلور التطبيقية المصرية المتميزة. والتى عرضت فى جميع أنحاء العالم، وشهد لها الجميع بالتفرد. بالإضافة إلى جهده العلمى فى الحفاظ على الطرز الشعبية المصرية فى مجال النسيج والكليم والسجاد والأزياء منذ أن اهتم – من خلال عمله الميدانى بمركز دراسات الفنون الشعبية – برصد الأزياء الشعبية فى مصر عموماً، وفى الوادى الجديد على وجه الخصوص، منذ عام ١٩٦٦، فى دراستيه للماجستير والدكتوراه حول «الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد»، و«المشغولات اليدوية فى بعض واحات الوادى الجديد». وتقدم المجلة مجموعة من أوراق التكريم والاحتفاء، ترسم صورة متكاملة للدكتور **إبراهيم حسين**: إنساناً وفناناً وأكاديمياً. لكل من: الأستاذ الدكتور **أسعد نديم**، والأستاذ الدكتور **أحمد مرسى**، والأستاذ **صفوت كمال**، والدكتور **مصطفى شعبان جاد**، ويختتم الملف ببليوجرافيا الدكتور **إبراهيم حسين**.

وتحتوى «جولة الفنون الشعبية» على ثلاثة عروض لثلاث رسائل جامعية فى مجالات فولكلورية متعددة، بدءاً من عرض الأستاذة **مشيرة محمد ربيع** لموضوع الدكتوراه الذى تقدم به الباحث **محمد السيد شبانة** إلى المعهد العالى للفنون الشعبية بعنوان «أغانى الضمة فى بورسعيد؛ دراسة ميدانية موسيقية»، حيث يعالج احتفالية الضمة البورسعيدية، بما تحتوى عليها من فنون تتميز – نوعيّاً – عن الممارسات الفنية فى مناطق أخرى، لكنها

تشكل – فى مجملها – نسيج الشخصية الموسيقية الشعبية المصرية، بما تحتويه هذه الظاهرة من عناصر ترتبط بالغناء المصرى منذ أوائل القرن التاسع عشر، وبالقوالب الغنائية التى ابتدعت وتطورت وانتشرت آنذاك، حيث تذخر احتفالية الضمة بكثير من النصوص ذات الصلة بهذه القوالب.

وبعد الدراسة الرائدة التى قدمها الأستاذ الدكتور **عبد الحميد يونس** (رحمه الله)، يتواصل البحث فى موضوع السيرة الهلالية بأولى الدراسات الجامعية فى مجال جمع رواياتها جمعًا ميدانيًا منضبطاً وموثقًا، والتى أنجزها الباحث الشاب **محمد حسن عبد الحافظ** تحت عنوان: «روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط؛ دراسة ميدانية»، وتقدم بها إلى قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة. وتمثل الدراسة إضافة نوعية فى مجال الأدب الشعبى عموماً، ومجال جمع روايات السيرة الشعبية على وجه الخصوص. وألحق الباحث بدراسته تسع روايات للسيرة الهلالية. تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور **أحمد على مرسى** مشرفًا ورئيسًا، وعضوية كل من: الأستاذ الدكتور **أحمد شمس الدين الحجاجى**، والأستاذ **صفوت كمال**.

فى ختام العروض، يقدم الأستاذ **جودة رفاعى** متابعة لأطروحة الباحث **سامى بخيت** حول «العناصر التشكيلية الشعبية وتوظيفها فى مجال التصوير القصصى». وتكمن أهميتها فى بحث التأثيرات المختلفة للعناصر التشكيلية الشعبية فى مختلف العصور، بدءاً من الحضارة المصرية القديمة، مروراً بالحضارة الإغريقية والرومانية، ثم القبطية، فالإسلامية، وحتى العصر الحديث، فى محاولة للإفادة منها فى ابتكار تصميمات جديدة تمزج بين الموروث بأصالته، والحديث بتقنياته فى صورة فنية متكاملة تتفق وتطورات العصر، وتقوم على أسس علمية تساير الفهم المعاصر، وتسهم فى إضفاء قيم تشكيلية وأبعاد فنية جديدة فى مجال التصوير القصصى.

وأخيراً، تقدم الأستاذة الدكتورة **علية حسين** تعقيبًا على مقال الدكتورة **سوزان السعيد** حول احتفال «السياحة، والطريقة المدنية الشاذلية فى واحة سيوة»، والذى نشر فى العدد ٦٦/٦٧، بتاريخ يوليو/سبتمبر ٢٠٠٤.

التحرير

إنما الأسود عربى

د. سليمان العطار

نشر هذا المقال ضمن سلسلة مقالات قام الكاتب بنشرها فى جريدة «الأضواء الأسبوعية» بدولة البحرين، فى الفترة ما بين سبتمبر ١٩٨٧ حتى سبتمبر ١٩٨٨.

لا أعرف كيف جاءتنى فكرة هذا المقال! هل صرت عنصرياً مثل إخواننا البيض - والعياذ بالله! - حتى أخوض فى لون بشرة خلق الله على طول كل هذه السطور؟! أم لعله دأب الإنسان فى الكشف عن نفسه وتعرية الذات.. ذاته الصغرى الفردية وذاته الكبرى، ذات أمته، وهو دأب يلح على عقول الأدباء ويعيش فى قلب الأدب، وأدب كل أمة من الأمم يسعى جاهداً إلى تحديد شخصية تلك الأمة. وكان هذا هو شغل الأدب العربى الشاغل ولا سيما الشعبى منه. إن السيرة الشعبية عند العرب تمثل - وظيفياً - لديهم ما مثلته الملحمة اليونانية. ومن ثم فإن الوظيفة الأساسية التى تعارف عليها دارسو الأدب الشعبى للملحمة هى تأكيد ذات الأمة وتحديد ماهية شخصيتها. وإذا ضربنا مثلاً حديثًا صارخًا لهذه الوظيفة الملحمية - أو السيرية إذا استعملنا المصطلح العربى - فإن سيرة الكاليڤالا وعلاقتها بوحدة الشعب الفنلندى وتحقيق هويته ونيل استقلاله لهى برهان صارم على وظيفة الملحمة فى مصطلح الغرب أو السيرة فى مصطلح العرب.

ومن هذا المنطلق، نتناول بالدراسة النقطة الأساسية لموضوع هذا المقال فى ثلاث سير، هى: الهلالية وعنترة بن شداد والأميرة ذات الهمة.

أما النقطة الأساسية وحجر الزاوية فى هذا المقال، فهى القوة الرمزية للون البشرة وما يتبعها من خصائص للشخصية البطولية فى الملحمة العربية التى اصطلح الشعب على تسميتها سيرة. لقد تواضعنا جميعاً فى حياتنا اليومية المعاصرة على أن العربى أسمر. وقد تم التركيز على فكرة السمار حتى فى أغانينا التى يرددها المذياع كل يوم. ولعل أطرفها تلك الأغنية التى ألفها **الأمير السعودى الفيصل** وتغنى بها العندليب الأسمر **عبد الحليم حافظ:**

سمراء يا حلم الطفولة
يا منية النفس العليلة

إننا فى مفهومنا لسمار العربى نكاد نعبر تعبيراً علمياً عن لون البشرة السائد بين العرب كواقع مادى وثقافى، ولكن الأدب الشعبى لا تعنيه تلك العلمية الدقيقة التى تبناها الشعر الحديث وأعطاها مفهوماً شاعرياً عاطفياً، وجعلها قيمة عربية من قيم الجمال الإنسانى بين المرأة والرجل على حد سواء. لقد اعتنت السيرة بما يمكن أن يحمل اللون الأسمر من رمز، واللون الأسمر عاجز عجزاً شديداً عن أن يتوازى بوضوح مع إحدى حقائق الواقع ليكون رمزاً حسب مفاهيم النقد الأدبى للرمز؛ لأنه فى الحقيقة عبارة عن مزيج بين اللون الأبيض واللون الأسمر. ولهذا فكان على السيرة - التى تقوم دائماً على بطل أساسى يناضل بطلاً آخر مقابلاً لتحقيق وحدة الأمة وإثبات ذاتها - أن تختار بين أحد الأبيض أو الأسود، ولا يوجد خيار ثالث!

ولما كانت نشأة السيرة ترتبط ارتباطاً شرطياً بانهيار الأمة العربية وتداعى حضارتها أمام الهجمات الصليبية المستمرة التى انطلقت شرارتها فى الأندلس وانتهت فى قلب تلك الأمة، وهى القدس، فإن العدو الحقيقى والذى سيكون بالضرورة كامناً داخل العرب أنفسهم فى شخص كل من تحمل بشرته اللون الأبيض من العرب وغير العرب. إننا نصف أصدقاءنا فنقول عن فتاة إنها بيضاء مثل السنيورة، وعن الفتى بأنه «خواجة أو له وجه أوروبى».

إذا كانت هذه هى مواصفات البطل المقابل الذى يهاجم العرب من بينهم أو من خارجهم، فيبدد جمعهم وينتهك حضارتهم، فإن البطل الأساسى لابد أن يكون نقيضه تماماً ولابد أن يتصف بأصالة عربية مطلقة لا يرقى إليها الشك ولا تعرف مزيجاً بين أبيض (غير عربى) وأسود (عربى).

من هذا المنطلق يبدأ الميلاد التراجيدى (المأساوى) فى الهلالية لأبى زيد الهلالى سلامة (وعلى فكرة.. اسم سلامة اسم كثير الشيوع فى السودان ولا سيما على شاطىء البحر الأحمر) مع كل النبوءات التى تتحدث عن ولد عبقرى للشريفة خضرة زوجة أمير العرب رزق، وهما زوجان اتفقا فى بياض بشرتهما سيلدان مولوداً - كما تقول السيرة - أسود غطيس يشبه الصقر الأسود.

إن تحقق النبوءة أثار الذعر بين الهلالية وجعلهم - بما فيهم الأمير رزق - يتهمون الشريفة فى شرفها، ويؤكدون أنها خانت زوجها وشرف نسبها مع عبد أسود هو بالضرورة أب لهذا المولود الأسود. ويتم التآمر على قتل المولود والوالدة ودفن هذا العار، لولا أن العناية الإلهية ترسل الخضر، فيقوم بمناورة بارعة تنتهى بإنقاذ الشريفة ووليدها، ليتربى البطل فى أرض غريبة، وابناً لأب غريب، قيضه الله للحنو عليه والرفق بأمه المنفية، وكأننا أمام أوديب آخر عربى، وسيأنف من قتل أبيه وسيلتصق بأمه التصاق الابن يتيم الأب الذى يقوم من أمه مقام الزوج من حيث الحماية، والرعاية والإجلال. إن أوديب العربى عكس أوديب اليونانى، فهو ابن أصيل ينطبق عليه المثل «الدم يحن». وسيكون رفقه بالأب - الذى طرده - وإجلاله للأم صفتين اثنتين من سلسلة من الصفات الغيبية للفروسية العربية ذات النفس الصوفى التى تتمثل فى الأسود الرامز للبطولة العربية.

وفى مرحلة أساسية من مراحل السيرة - التى تتكرر فى كل ما لدينا من سير - يتم الاعتراف بعروبة البطل الأسود - والاعتراف بالعروبة دائماً فى السير اعتراف بالبنوة. وهذا له مغزاه فى فهم ماهية العربى وهويته: فهو يكون ابناً لعربى حتى لو لم يتكلم العربية. ولعل هذا يفسر تلك العروبة المتحمسة للجيل الخامس للمهاجرين العرب فى أمريكا الجنوبية. إن أبا زيد يلتقى مع أبيه - دون أن يعرف أحدهما الآخر - فى مبارزة لا تكاد تنتهى فكلما نال مقتلاً من الأب - المجهولة أبوته - تجنب قتله، حتى احتار الأب ودار، ولكنه يرى وجه زوجته تطل على المعركة وينجلى السر. إن العاطفة الجياشة التى ملأت قلبه تجاه البطل الذى لا يريد أن يقتله أصبحت تفسيراً لحلم دائم: إنه الزوجة المحبوبة المنفية والابن معاً. وفوق ذلك فهذا الابن هو البطل الذى انتظرته العرب كثيراً للدفاع عن أسمى ما لديها: عرضها ووجودها. ويحتضن المتبارزان، وتهلل العرب لبطل بنى هلال أسود البشرة، الزنجى سلامة. إن اكتشاف الابن يلغى الأب، فقد احتل مكانه فى قيادة الهلالية العسكرية، والإلغاء استيعاب وانجلاء للأصل العربى.

وإذا انتقلنا إلى سيرة عنترة ندرك بعداً آخر لمفهوم البنوة والبطولة، ولرمزية اللون الأسود فى التراث العربى.

إن السيرة العنترية تجلب أماً سوداء حبشية لبطلها حتى تؤكد سواده وزنجيته الرمزية، وكأنما تريد السيرة ألا تدع مجالاً للشك عند السامع فى «سواد» عنترة! وشىء غريب فى كل السير العربية لابد أن يولد البطل غريباً منبوذاً غير معترف به يعانى أمر الويلات، وأسوأها فى هذه السيرة عبودية البطل رغم أنه ابن سيد العرب الأمير شداد. ولكن هذا البطل الجاهلى - الذى شاءت السيرة فى امتدادها الزمانى والمكانى أن تجعله يدافع عن الإسلام ويحارب الكفار - يثبت أصالة اللون الأسود وشجاعته، وأيضاً حميته وإنسانيته حين يصبح الأمل الوحيد لقبيلة عبس ومعها عدد من القبائل العربية الأخرى فى الدفاع عن الديار وحرماتها وفى معالجة الحب فى نبالة وعمق. إن سيفه وحبه شكلا حافزاً لاكتشاف بطولته، فيعترف الأب بالبنوة، ومعه العرب تعترف بأنه رمز لوجودهم فى دفاعه عن الوطن والشرف. والوطن والشرف يعكسهما موضوعاً كل من ملحمة الحرب والحب، وارتباط الحرب بالحب هو ارتباط للوطن بالشرف. والاعتراف بالبنوة هنا ذو طرافة تأتى من أهميته الخاصة فى تفريقه الحاسم بين العربى واليهودى، وهو أمر نحتاج للوعى به اليوم. البنوة عند العرب تشترط أن يكون الأب عربياً والبنوة عند اليهود تشترط لهوية اليهودى أن تكون الأم يهودية.

إن درس السواد عند عنترة يضيف إلى ما عرفناه عند أبى زيد الهلالى من خصائص لسواد العربى الأبوة العربية بجانب السواد كشرط للعروبة. إن شخصية عنترة الأسود تمثل للعربى أفقاً وأملاً دائماً للتحرر من العبودية للبيض بما تحمله ذات

الأسود العربى من نبالة وفروسية وصفات تصنف العربى بين بنى الإنسان كما صنفت كليلة ودمنة الأسد بين الحيوان وأظن أن مادة اشتقاق أسد هى نفس الأصل الاشتقاقى للأسود، وإن اختلفت مع المعاجم، فمعيار البطولة فى السيرة والقصص العربى أن يغيب الأسد فى الأسود.

وإذا استعرضنا سيرة الأميرة ذات الهمة، فإن همة تلك الأميرة هى إرضاع ابنها عبد الوهاب الأسود معنى لونه الأسود. إن هذا المعنى بطولة عربية تجبر الأب على الاعتراف به، وتجبر العرب أن يلوذوا تحت رايته، وينتهى كعادة كل السير نفى الابن (الشعب العربى الأسمر) والأم (الأرض التى أنجبت الشعب وأرضعته لونه وقيمه) وظهور الأب (الأصل العربى).

ومن هنا إذا جمعنا جمعًا رياضيًا بين أبى زيد وعنترة وعبد الوهاب ندرك دور الأم فى نظر العربى لتشكيل عروبة الإنسان. إن الأم ليست شرطًا للعروبة من حيث الدم والوراثة ولكنها - وإن لم تكن عربية - الوعى المضىء بهوية الابن والرمز المتمثل فى لبن أمومى يحمل ثقافيًا كل شروط الأب الغائب دائمًا فى تشكيل المزاج العربى والقيم العربية داخل الابن الأسود الذى يتجمع فى إهابه كل السمار العربى، فيتحول إلى لون الطين الذى طالما حملته الأنهار العربية.

وإذا اختبرنا فكرة السواد وارتباطها بالعروبة فى المأساة الأندلسية نجد أن الشعر الأندلسى قد خالف المألوف فى الشعر. فقد تحدث الشاعر الأندلسى عن معارك دائمة بين الليل والنهار. وقد وقف الشاعر العربى بكل عواطفه مع انتصار الليل وحينما كان ينتصر النهار يعبر عن حزنه العميق. فالليل أسود وهو العربى والنهار هو الإسبانى الشمالى الأشقر. إن كل الشعراء ينتظرون الفجر وينتصرون للنهار. أما شعراء الأندلس، فقد عاشوا فى ليلهم العربى السرمدى حتى اليوم وانتصروا بكلمتهم العربية الخالدة على الهزيمة التى أكلت الأندلس ماديًا وأبقته فى ضمائرنا تراثًا عربيًا نعتز به ويضىء أحلامنا الرومانسية العربية ويجعلنا ندرك قيمة الشعر والشعراء.

هل كان اللون الأسود رد فعل عميق لعداء ذوى البشرة البيضاء للعرب، أم إن هناك عرقًا إفريقيًا بعيدًا فى الجذر العربى يتمثل فى مغربنا العربى ذى الجذور العربية والإفريقية على حد سواء. أليست مراكش هى آخر حدود الوطن العربى وهى الفيصل فى آن بين إفريقيا وأوروبا. أخيراً: ومن يتصور أن البحر الأحمر شرط كاف للفصل بين جزيرة العرب مهد العروبة وبين إفريقيا مهد السواد.



المأثورات الشعبية فى الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية

د. غراء مهنا

النص الأدبى يشبه النسيج الحى؛ فهو متجانس ومختلف فى آن واحد، مبنى على سلسلة متواصلة من الأفكار والمعتقدات، فلا يوجد نص بدون أرض وجذور تغذيه، مكونة من التاريخ الفردى والجماعى، من العادات والتقاليد والتراث، فالكاتب «يحمل جذوره بداخله» كما يقول طاهر بن جلون (Al'insu du souvenir, 1981,p.61).

والكاتب ما هو إلا مدون لتاريخ يرشده ويوجهه وهو لا يعبر عن نفسه فقط، ولكن عن شعب وتراث بأكمله، فصوته تسكنه آلاف الأصوات، ورواياته لها أصل واحد وهو مزيج من الثقافة والدين والتراث والأفكار والمعتقدات السائدة فى مجتمعه.

ويتميز الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية باستلهام المأثورات الشعبية فى الإبداع الأدبى بصفة عامة من شعر ومسرح ورواية، ويرتبط ذلك بمشكلة البحث عن الهوية.. والهوية مفهوم معقد مبنى على التقاء الفردية بالجماعية، وهى إشكالية بدأت تفرض نفسها سواء فى الحياة العامة أو الأعمال الأدبية المختلفة. وكلما تعرضنا لعمل أدبى مغاربى وجدنا تكراراً لهذه الإشكالية تحت أشكال مختلفة منها استلهام المأثورات الشعبية كنوع من البحث عن الهوية والغوص فى الأصل والتراث القومى والذاكرة الجماعية. إن الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية ما هو إلا قراءة للذات وللآخرين.

ويحاول الكتاب أن يعلنوا عن استقلالهم عن اللغة الفرنسية التى يكتبون بها بالانغماس فى لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية، وفى جذور التراث المغاربى الثقافى والتاريخى والشعبى؛ وإحياء المصادر العربية والبربرية والفولكلور الوطنى والبحث عن ثقافة قومية متميزة.

وتحتذى هذه النصوص المغاربية نموذج الأدب الشعبى الشفوى من حيث الشكل والمضمون، كما سنرى فى هذه الدراسة للرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية.

من المعروف أن المأثورات الشعبية مكون من مكونات ثقافة المجتمع والذاتية الوطنية، وهى تساعد على تدعيم ورسوخ هذه الذاتية. وأعمال الكاتب المغاربى حافلة، وغنية بهذه المأثورات الشعبية يوظفها لينقل للقارئ أفكاره التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا ومباشراً بحياته الاجتماعية والثقافية وكثيراً ما نجد فى هذه الروايات الراوى الشعبى جالسًا بين مستمعيه، يتكلم بأسلوب بسيط، ويحاول جذب الانتباه (كما فى طفل الرمال لابن جلون أو شرف القبيلة لرشيد ميمونى)، كما نجد الأغانى الفولكلورية التى ترتبط بمناسبات

متعددة كرمضان ووقفة عرفات (كما فى رواية الشمس تحت المنخل لرياح بلعمرى). وهذه الروايات حافلة أيضاً بالأمثال والحكم والأقوال المأثورة وكثيراً ما يتم تقليد الأسلوب الشفوى والنص الشعبى.

ونجد فى أعمال **رشيد بوجدرا** الكثير من حكايات التراث الشعبى، فمثلاً فى الـ Insolation أو ضربة شمس، نجد حكاية جحا وتيمة البحث عن الحبيبة المفقودة، وفى رواية الـــ Escargot entété أو الحلزون العنيد نجد الكثير من الأمثال الشعبية مثل:

- «تقول أمى أن الجمل لا يرى سنمه».
- «تقول أمى أن ابن الفأر من القوارض».
- و «تقول أمى السمك يتغذى على السمك».

ونلاحظ ارتباط هذه الأمثال بالأم، فهى حافظة التراث والذاكرة الجماعية.

ونجد كذلك الأمثال فى ثلاثية **محمد ديب** الأولى مثل: «لو كان يتباع ما كنش اترمى». أما روايته Habel أو هابيل، فهى إعادة كتابة الأسطورة.

وشرف القبيلة **لرشيد ميمونى** هى خير مثال على تجديد الكتابة الروائية باستيعاب عناصر وأنماط سردية تم نقلها من الأدب الشفهى، وهذه الرواية تمثل مجموعة من الألغاز يتم كشف النقاب عنها على التوالى، والفصل الخامس على الأخص به تقليد لأسلوب السرد الشفوى.

وفى أعمال **دريس شرايبى** و**مصطفى نيسابورى** الكثير من عالم ألف ليلة ومن التراث الشعبى، فعند **شرايبى** يمتزج تكنيك النص التقليدى مع استراتيجيات الحكاية الشفوية الشعبية، وهو يعبر فى أعماله عن ثراء الثقافة الشفوية العربية فى روايات الحضارة أمى La Civilisation Ma Mére وتحقيق فى البلد Enquête au Pays، ويتحدث عن القيمة الروحية للطقوس والأساطير والمعتقدات فى أم الربيع La Mére du Printemps ويصف العادات القديمة الخاصة بقبيلة Ait Yaffeiman. أما **نيسابورى**، فتصبح شهرزاد فى أعماله خرساء معاقة رمزاً للبلد المشوه.

ونجد صدى للسيرة الهلالية فى الـ Polygone Etoilé **لكاتب ياسين**، وفى أعماله بصفة عامة. كما نجد الكثير من الحيوانات فى هذه الرواية بصفة خاصة من ماشية وأغنام وحشرات وثعابين، حيوانات أليفة ومتوحشة، حيوانات السوق والمزرعة، كلاب الدوار وصيد القمل فى المدارس الإبتدائية ... حتى إنه من ص ٨٧ إلى ص ١٨٢ تتضمن كل صفحة إشارات إلى حيوان أو أكثر مما يجعلنا نتساءل ماذا يعنى إغراق الرواية بهذا الكم الهائل من الحيوانات، ألا يقربنا ذلك من عالم الحكاية الشعبية على ألسنة الحيوان؟ وفى أعمال **كاتب ياسين** تقارب مع ألف ليلة وليلة ومع ملحمة سيرة بنى هلال وأساطير عن الجد Keblout وإشارات إلى نصوص تاريخية مثل: الإشارة إلى الـ Kahena المناضلة فى القرن السابع عشر التى أثرت الكثير من الأساطير والحكايات فى الذاكرة الجماعية، وكذلك Moutt رمز الشر والموت، وأم السماء والشمس فى الثقافة المصرية القديمة، هذه الغولة المتوحشة فى الحكايات الشعبية البربرية التى تعيش مع الصقور وتلتهم فرائسها من بشر وحيوانات. ونجد كذلك فى هذه الروايات إشارات إلى الأساطير المصرية والإغريقية القديمة Atlas وHeracles «يغذون الروح - الطائر» وPromethée الذى لا يكف الصقر عن مهاجمته. هذه الأساطير القديمة اختلطت بالأساطير المغاربية وبواقع الشعب الجزائرى الملىء بالمعاناة والألم. إن عالم الحكايات الشعبية لا يتمثل فى أعمال **كاتب ياسين** من خلال الأساطير والحيوانات والشخصيات الأسطورية فقط، ولكن أيضًا عن طريق الأسلوب الشفهى ووجود الراوى الشعبى والعبارات المأثورة والخيال الواسع. وتشير نصوص أدبية مغاربية أخرى إلى سيرة بنى هلال عند **عبد الوهاب مؤدب** و**عبد الكبير الخطيبى**.

وسنتوقف عند أربعة أمثلة لكتاب مغاربة هم: **رياح بلعمرى** و**طاهر بن جلون** و**محمد خير الدين** و**أحمد سفراوى** لنرى عن قرب تأثر هؤلاء الكتاب فى أعمالهم بالثقافة الشعبية من حيث الشكل والمضمون:

أولاً: رياح بلعمرى والخلط بين المعتقدات الدينية والشعبية:

نجد فى رواية الشمس تحت المنخل Le Soleil Sous Le Tamis الكثير من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

«راعى غنم لا يملك، كما نقول لا دار ولا دوار».

«عندما تكون البطن شبعانة تطلب من الرأس الغناء».

«نحب العروسة ونكره أمها».

ويكتب **بلعمرى** الحكايات مثل: «عصفور شجرة الرمان»، وهى مجموعة قصصية تتضمن ١٧ حكاية شعبية جمعها من بلدته ومسقط رأسه فى الجزائر بين عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤. وفى كتاب أوريون وقمر Orian et Lune الذى يطلق عليه «حكاية من الشرق» وهو أقرب للرواية نتيجة لمساحة وطول النص، وهو أيضًا نوع من أنواع السرد الأدبى، حيث يذهب راعى الغنم Orian إلى قصر المحبوبة ليكتب حكاية الليلة رقم ألفين واثنين، ويدور الكتاب حول بحث؛ البحث عن الحب ولقاء قمر بـ Orian، وهو نص يشبه فى تركيبه ألف ليلة وليلة. وفى مجموعة قصصه القصيرة بعنوان «قطاف العنب الأخير Les Derniéres Vendanges» التى تشبه الحكايات وتدور حول تيمة التحول transformation؛ وهى تغوص فى عالم من السحر والخيال، وجميع هذه القصص مستلهمة من الفولكلور سواء القبيلى أو المغاربى. ونجد تقارباً كبيراً مع الفولكلور المصرى والحكايات الشعبية المصرية.

وسنتوقف قليلاً عند قصة كتابه Mémoire en Archipel الذاكرة الأرخبيلية، وهو مجموعة من الحكايات نجد فيها حكاية سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل من رؤية وأمر بالذبح وفداء بكبش يحاول بعدها **بلعمرى** أن يستكمل القصة، ويقول: إنه يوم عيد الأضحى من كل عام تنتابه رعشة ويستيقظ وهو خروف ثم يذبحه والده بعد صلاة الصبح ولا أحد يدرك الخطأ ولا تبكى أمه عليه؛ لأن الخروف الذى اشتراه والده للضحية يأخذ مكانه ويرتدى ملابسه ويناديه الجميع باسمه هو، ويأكل الجميع من لحمه لعدة أيام ويلقون بعظامه فى الحديقة حيث تنبت شجرة رمان وتكبر، وعند كل صباح يغنى طائر صغير من فوق الشجرة:

«تشى تشى
أنا طفل
ذبحنى والدى
وأكلتنى أمى
تشى تشى».

ونلاحظ هنا التشابه مع الحكاية الشعبية المصرية الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة التى يتعرض فيها الطفل - البطل للموقف نفسه، ويقف الطائر يغنى بعد الذبح ويقول:

«أنا العصفور الأخضر أخضر
أمشى على الحيط واتمخطر
مرات أبويا دبحتنى
وأختى العزيزة لمتنى
وفى زلعة الأم حطتنى»

وفى الحكاية الفرنسية المقابلة التى تحمل عنوان «زوجة الأب الشريرة» (ص ٦٩٠ من كتاب Paul Delarue)، يقول العصفور:

«تير لو تى لو
تير لو تى لو
أمى قتلتنى
وأبى أكلنى
وأختى الصغيرة جمعتنى»

وهكذا يخلط **رباح بلعمرى** بين الحكايات الشعبية والمعتقدات الدينية.

ثانياً : طاهر بن جلون والرواية - الحكاية : Le Roman Conte

روايات **ابن جلون** ما هى إلا حكايات؛ فالنصوص من أولها إلى آخرها مليئة بكل ما له علاقة بالشفوية والفولكلور؛ فمثلاً نقرأ هذه الأمثال والأقوال المأثورة فى روايته «ليلة القدر»:

- دخول الحمام مش زى خروجه (نجد المثل نفسه فى رواية «موها المجنون موها العاقل»).

«ساعته كما نقول حانت».

وتتغلب اللهجة العامية على الفصحى حيث يمزج **ابن جلون** بين لغة Moliére والعامية المغاربية والعربية الفصحى، ويستطيع القارئ العربى أن يتبين هذه الأمثال والمأثورات بسهولة ويسر، كما نجد فى رواية «ليلة القدر» الشخصيات الأسطورية والخيالية كالفارس ذى الرداء الأزرق الآتى من الجنوب مخترقًا المدينة على فرسه (ص ٣٧)، أو ظهور الجان فى شكل آدمى بالحمامات الشعبية (ص ٦٤) وهو

شيء مألوف في الحكايات الشعبية المغربية، ونجد صوراً بلاغية مثل : الكناية عن الموت الذى يتم التعبير عنه بانطفاء الشمعة، أو التوحد ضد العدوان والخطر الذى يرمز إليه بعبارة «أصابع اليد الخمسة» و «ليلة القدر» ترويها امرأة، ويشير العنوان إلى الروايات الليلية، مما يقربنا من ألف ليلة وليلة، والجزء الأول من هذه الثنائية «طفل الرمال» يشبه الراوى فيه الرواة الشعبيين، كما تشبه الروايات التى يرويها الحكايات الشعبية. ويجلس الراوى فى الحلقة، ويتبادل الرواة أدوارهم ويروى كل واحد القصة بطريقته الخاصة. وتبدو زهرة بطلة الرواية قصاصة محترفة توجه الحديث إلى مستمعيها قائلة: «يا أصدقاء الخير، ما سأقصه عليكم يشبه الحقيقة» (ص ٦). وإذا كان أسلوبها يشبه أسلوب الحكايات السردى، فإن ما تقصه يشبه ما يقوله الرواة الشعبيون. وفى رواية «صلاة الغائب» La Priére de L'Absent تحمل الشخصية الرئيسية اسم سندباد، ويقول عنه **ابن جلون** أنه يشبه «أشخاص الحكايات» (ص ٨٠) وشخصية Harrouda الأسطورية فى الرواية التى تحمل اسمها، وهى أولى روايات **ابن جلون**، هى امرأة وطائر وعروس بحر فى آن واحد، وتصبح فى النهاية عبارة تخرج من فم الراوى.

ويتبع **ابن جلون** الأسلوب السردى الشفوى الذى يعتمد على الترادف والتكرار، كما يستخدم الأكليشهات الشفوية والأدب الشعبى.

ثالثاً : محمد خير الدين والمساحة الكبيرة المتاحة للشفوية:

المرأة بصفة عامة والأم بصفة خاصة تلعب دوراً مهماً فى هذه الشفوية المكتوبة وهى فى قلب أحداث روايات **خير الدين**، فنقرأ فى رواية أسطورة وحياة Agoun'chich أن سيدى حمد موسى «خرج وهو طفل مع مجموعة من المنشدين(...) تاركًا أمه وحيدة ضريرة، ثم عاد بعد رحلة طويلة ليعيد إليها البصر بمعجزة» (ص ٣٦). كما رأى حمد أو نمير من منفاه السماوى أمه تبكى، وكان فى هذا المنفى سبع غرف وسبع فتيات جميلات يبكين مثل أمه، ويسبح هو فى دموعهن. كن يمسكن به وأمه تدعوه، تريده أن يكون معها على الأرض، فألقى بنفسه من السماء، ولم يبق منه حين وقع سوى شعرة واحدة أطاحت برقبة الحمل الذى كانت أمه تريد ذبحه (ص ٦٩ - ٧٠)... حكايات كثيرة خيالية فى كتاب عن شخصية وحياة Agoun'chich الأسطورية الذى كان يثير الإعجاب بفحولته وذكائه وقدرته على المقاومة. هذا النص الذى يشبه الملاحم يخلط التاريخ بالأسطورة والخرافة، فمثلاً حكاية Lahcéne Oufoughine أحد الأجداد البرابرة هى حكاية أسطورية تبدأ مثل كل الحكايات «كان فيه مرة رجل عائلته كبيرة ولديه قطيع كبير من الماعز والخراف» (ص ٢٢) ينقلنا **خير الدين** إلى زمن خارج الزمن حيث الخيال والخرافة والأساطير؛ فهو يقدم للقارئ رحلة فى الأحلام تماماً مثل الراوى الشعبى، ويخلط الحقيقة بالخيال وتتعدد الروايات داخل الروايات، والقصص داخل القصص، والنص داخل النص تماماً مثل أسلوب ألف ليلة وليلة السردى وينتقل **خير الدين** من حكاية Agoun'chich إلى حكاية Lahcéne، إلى سيدى حمد أو موسى، إلى حمد أو نمير، إلى الخائن Hai-da Moys (ص ٩٠) إلى حكاية بطل المقاومة Ighen (ص ٩٥) فى شكل متعدد تراكمى خاص بالنص الشفوى، ونجد الأسلوب الشفوى من ترادف وتكرار لكلمة «يقولون»، «يقال» أو «يحكى أن» وكذلك الكثير من تعليقات الراوى الموجهة إلى المستمعين كما لو كانوا يجلسون أمامه يحدثهم ويحدثونه. والكتاب ملىء بالمغامرات، بحكايات البطولة والشجاعة والترحال التى يتعرض لها بطل الحكاية الشعبية، فالبطل «يمشى فى طرق وعرة، متعرجة، صاعداً وهابطًا، يقاتل الحيوانات المفترسة ويتتبع آثارها».

وفى رواية أخرى **لخير الدين** بعنوان Agadir أغادير، الكثير من الشفوية والفولكلور، فنجد مثلاً «العين بالعين والسن بالسن، لا أعرف من قائل هذه العبارة، ولكننى أوافق عليها» (ص١٧) وفى موقع آخر (ص ٥٥) يحكى **خير الدين** قصة تشبه بداية الخلق، فيقول: «فى البداية كان الظلام ثم ظهرت الشمس شيئًا فشيئًا»، حكايات تشبه الأساطير القديمة، وشخصيات أسطورية كالملكة الثعبان Kahena البربرية التى تكره البشر، القصة منسوجة فى عالم من الخيال يتحول فيه الإنسان إلى جان أو حيوان (ص ٣٠)، ويقول **خير الدين**: «كانوا يعتقدون أنه فرس»، ويستطرد شارحاً: «فى الخيال الشعبى المستمد من الأساطير التى تبقى على الدوام، هذا الفرس هو فرس المقابر وهو حيوان عجيب له قدرة خارقة، يمثل القوى الشريرة، وهو ملكة الليل بلا جدال، يثير فزع المسافرين ليلاً، ويشع منه ضوء قوى، وهو ليس من لحم ودم ولكن من مادة أخرى، ويشبه البراق فى المعتقدات الدينية» (ص٣٠).

رابعًا : أحمد سفراوى والمزج بين فن الكتابة والخيال الشعبى:

تغوص كتابات **سفراوى** فى الخيال الشعبى من حكاية وأسطورة وحكمة، ونستطيع أن نقوم بدراسة للمجتمع من خلال رواياته وقصصه. كما يؤكد فى لقاء له مع Francoise Crampon تم ذكره فى بحث بعنوان : «التراث الصوفى فى أعمال أحمد سفراوى»، وقدم عام ١٩٧٤ إلى جامعة Bordeaux III، ونلاحظ تطور الشخصيات الرئيسية عند **سفراوى** فى عالم خاص بالتراث الشعبى، وهو يحاول من خلال التعبير فى هذا الشكل المنغرس فى حياة الشعب أن يجذب الانتباه إلى تميز التراث الشعبى وتفرده، ففى قصة Le Chaplete d'ambre (المسبحة الكهرمان)، نقرأ هذه السطور (بعد ترجمتها) التى تقترب كثيراً من الحكايات الشعبية:

« ـ هاموشا، احك لى حكاية تجعلنى أبكى.

ـ لماذا تريد البكاء فى حين أن الشمس تشرق والعصافير تشدو والأشجار تغطيها الزهور؟

ـ البكاء عذب جداً يا هاموشا».

ثم بعد ذلك بقليل:

«ماذا يمكننى أن اقص عليك؟ إننى أعرف الكثير من المغامرات الجميلة سأقص لأيام طويلة، سأقص لليال طويلة، دون أن أرهق ذاكرتى.

ـ هاموشا، تحدث عن فقير ضمن الفقراء أو ملك ضمن الملوك.

ـ كل الفقراء ملوك، وكل الملوك فقراء».

وتستمر النصوص المكتوبة تحمل آثار الشفوية، ويصبح النص خياليًا، خراقيًا، جاداً أو هزليًا، يشبه الحكاية الشعبية بأحداثه وبنائه وشخوصه.

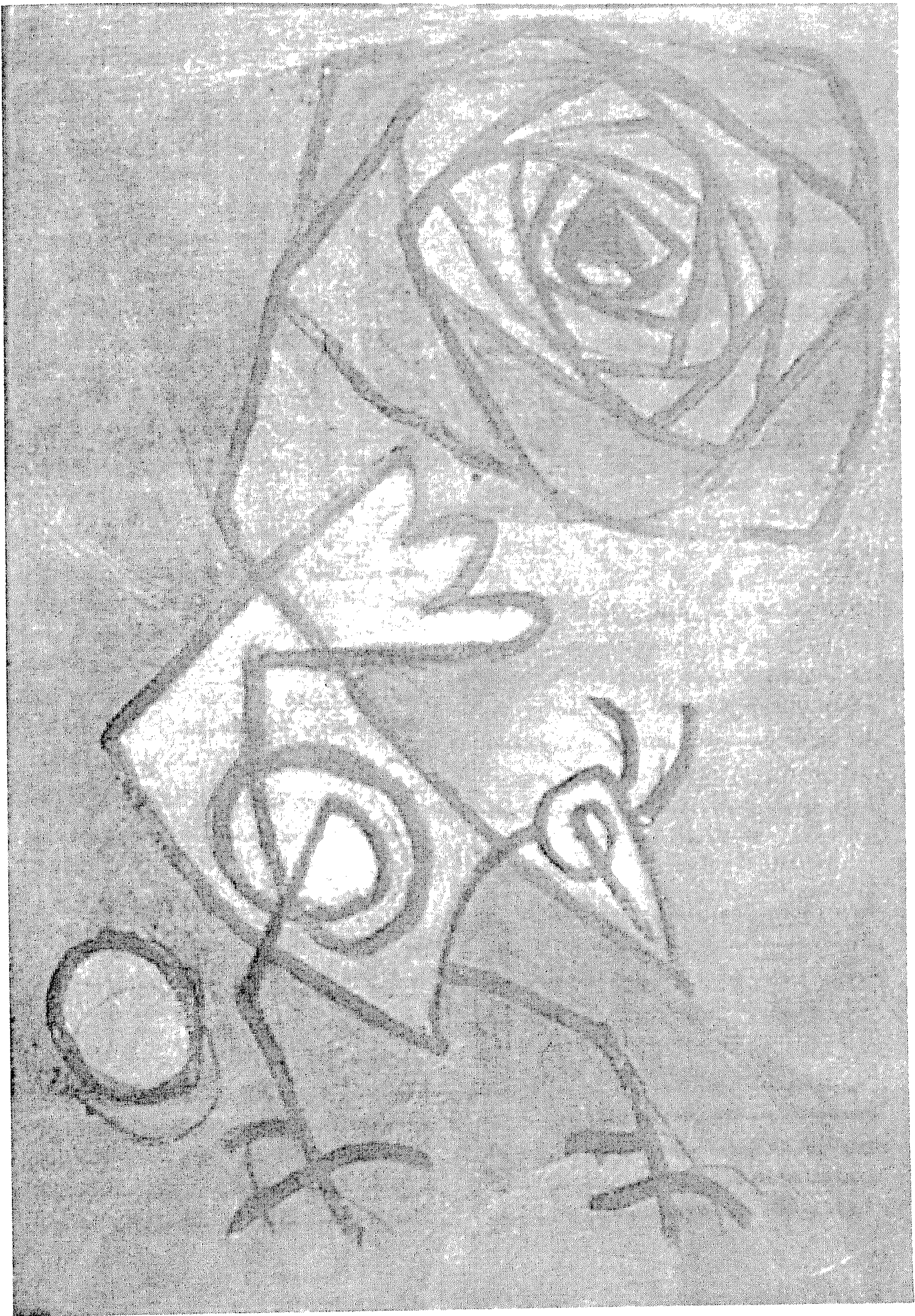
* * *

وعند الـ Beurs أى الجيل الثانى لهؤلاء الكتاب الذى ولد فى فرنسا وتعلم فى مدارسها ويحمل جنسيتها ولكنه يعيش على هامش المجتمع، متذكراً الوطن الأم. هذا الجيل من أولاد المهاجرين المغاربة تحفل أعماله أيضاً بالمأثورات الشعبية رغم بعده عن الوطن؛ فعنوان مجموعة **أحمد قلاوظ** القصصية «الذى ينظر إلى وجه الشمس» مأخوذ من مثل شعبى عربى كما يقول **قلاوظ** نفسه فى حديث له عام ١٩٨٨ (وإن كنت أجهل هذا المثل) **وليلى هوارى** يحمل كتابها عنوان «عندما ترى البحر» وهو العنوان نفسه لحكاية تقصها بأسلوب تقليدى فى هذا الكتاب الذى يضم مجموعة من القصص القصيرة، وفى أعمال **مهدى شرف وعزوز بجاج** وآخرين نشعر أننا أمام راو محترف يتحدث إلينا. وكتاب «حياة مليئة بالثقوب» **لدريس بن حمد شرهادى**، وكذلك كتاب «الحب من أجل بضعة شعيرات» **لمحمد مرابط**، هى نصوص ولدت من تسجيل النصوص الشفوية وترجمتها عن طريق هؤلاء الشبان المغاربة.

وبعد هذا العرض السريع علينا أن نتساءل ماذا يعنى استلهام المأثورات الشعبية فى أعمال هؤلاء الكتاب المغاربة الأدبية؟ ماذا يعنى هذا البحث عن الثقافة القومية والتراث الشعبى؟ فى اعتقادنا أن الكتاب المغاربة يحاولون أن يعلنوا استقلالهم عن اللغة ألفرنسية التى يكتبون بها بالانغماس فى لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية وفى جو التراث المغاربى الثقافى والتاريخى والشعبى، ويحاولون إحياء المصادر العربية والمغاربية والبربرية، باحثين عن تميزهم عن الآخر الذى يكتبون بلغته، وقد يحملون جنسيته أو يعيشون فى بلده، وينشرون أعمالهم عنده، فالهوية هى أن تكون مشابهًا أو مختلفًا عن الآخر، وهى تمثيل للذات بمواضيع أخرى أو أشياء أخرى، هى الانتماء للبعض والاختلاف عن البعض الآخر، وهى أولاً وقبل كل شيء الانتماء للأرض وللجذور وللأصل ويكتب Jean Amrouche، أحد أوائل الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية :

«كل ما أستطيع قوله فى حياتى، عبارات شفوية أو عبارات مكتوبة لن تكون أبداً سوى التعبير عن خطاب موجود قبلى، فى ماض بعيد ولكنه يعيش بداخلى، حكمة، مفهوم عن الحياة والإنسان، وهو كنز ملكيته غير قابلة للتحويل ومقدس يملكه شعبى» (L'Eternel Jugurtha, Archives de la Ville de Marseille, 1985, p.78).

وأخيراً، فإننا لكى ندرس هؤلاء الكتاب دراسة حقيقية علينا الغوص فى عمق مكوناتهم المرتبطة بكل من الموروث الحضارى والشعبى؛ لأن الحكم على أدب ما يتطلب معرفة دقيقة بهذا الأدب وما بداخله من تراكمات فولكلورية متوارثة.



إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية

د. إبراهيم عبد الحافظ

مقدمة

يحاول هذا البحث أن يسبر أغوار بعض عمليات إعادة إنتاج المأثورات الشعبية فى ظل التغيرات التى تجتاح مجتمعنا المصرى، وبخاصة إعادة إنتاج قصص السيرة الهلالية والقصص الغنائى (المواويل القصصية)، فقد كان لصعود الكتابة وتمكنها من إزاحة الشفاهية إلى الظل وانتشار التعليم بين الرواة، وكذلك طغيان التقنيات الحديثة التى تمثلت بصورة واضحة فى التسجيلات الصوتية، كل ذلك كان له أثره الشديد فى عمليات إعادة الإنتاج.

ومع أن عمليات إعادة إنتاج المأثورات الشعبية تعد مجالاً بالغ الأهمية فى تشكل النصوص الأدبية المروية، إلا أن الالتفات إليها ودراستها من قبل المهتمين والباحثين ظل قليلاً إن لم يكن معدوماً. وفى مجال السيرة الشفاهية والقصة الغنائية، ليس أمامنا ـ حسب علم الباحث– سوى ملخص لبحث لم ينشر قدمه محمد حافظ دياب فى مؤتمر السير الشعبية الذى عقد بجامعة القاهرة عام١٩٨٥ ، وقد أشار فيه لعملية إعادة إنتاج بعض روايات السيرة الهلالية فى الدلتا. وحديثاً نشر محمد الجوهرى مقالاً مهماً يعيد فيه للأذهان أهمية الموضوع وضرورة دراسته بتوجهات جديدة، إعادة إنتاج التراث: لب الدرس الفولكلورى المعاصر. ويذكر أن الاجتهادات قد تعددت لبلورة مفهوم إعادة الإنتاج، وتدقيقه، وإلقاء الضوء على مكوناته، وتأمل جوانبه المنهجية، أو بالأحرى المشكلات التى يمكن أن تثيرها دراسته على الصعيد المنهجى، وذلك عند عرضه لمفهوم إعادة الإنتاج الذى تصدى له سعيد المصرى فى أطروحته للدكتوراه وضمنه عمليات عدة هى:

١– عمليات التواتر والتناقل. ٢– عمليات الاستعارة.

٣– عمليات الإضافة (بالاستعارة أو بالإبداع)(١)

(١) انظر المقال: محمد الجوهرى، إعادة إنتاج التراث الشعبى لب الدرس الفولكلورى المعاصر فى: محمد الجوهرى وآخرون، **النظرية فى علم الفولكلور**، القاهرة: مطبعة العمرانية للأوفست، ٢٠٠٣، ص٢٩٧، وانظر أيضاً: السعيد صابر المصرى، **التراث الشعبى والبناء الطبقى: دراسة لعمليات إنتاج الثقافة الشعبية وتداولها بين فقراء الحضر فى القاهرة**: رسالة دكتوراه غير منشورة / إشراف محمد الجوهرى، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ص ٢٩٦–٣٠٨ .

لقد حدد الجوهرى فى مقاله زوايا عدة لإضاءة مفهوم إعادة إنتاج التراث الشعبى عموماً والآليات المؤثرة فيه ومنها: التعليم، والانخراط فى المعسكرات (كالتجنيد فى الجيش مثلا)، ووسائل الاتصال الجماهيرى، ونشر المجموعات الشعبية من الحكايات فى مجلدات مطبوعة، والاستلهام، والعلاقة بين المطبوع والشفاهى... إلخ. ولا نطمح فى هذا البحث أن نغطى كل هذه الآليات، وحسبنا أن نركز على ما هو قريب الصلة منها من موضوعنا الذى يركز على الفنون الأدبية الشعبية.

لقد اتخذ مفهوم إعادة الإنتاج كما أسلفنا اتجاهات عديدة، ومن بين من أشاروا إلى تحديد المفهوم فى القصص الشعبى محمد رجب النجار الذى يربطه بالمقارنة النصية مع التراث حيث يقول: ويعنى علماء الفولكلور بعملية إعادة الإنتاج Reproduction Process مجموعة الممارسات الإبداعية التى يبذلها أفراد مبدعون (شعراء، رواة، منشدون، قصاص، مؤدون...إلخ) لتأويل المأثور أو الموروث القصصى تأويلاً جديداً أو مناسباً يتفق مع السياقات الاجتماعية التاريخية التى يتم إنتاجه أو بالأحرى إعادة إنتاجه خلالها، حتى يواصل هذا الموروث القصصى دوره فى تجسيد حاجة الوجدان الجمعى إدراكياً وتعبيرياً ومورفولوجياً... ويضيف قائلاً: ولما كان النص الأدبى الشفاهى أو الكتابى لا يتشكل بعيداً عن السياق الثقافى العام، فإن ثمة علاقة سوسيولوجية وطيدة بين النص Text والسياق Context، حيث يشكل هذا الأخير الرحم الإبداعى والاجتماعى والتاريخى الذى يتشكل من خلاله إنتاج النص، أو يعاد إنتاجه(٢).

(٢) محمد رجب النجار، **التراث القصصى فى الأدب العربى، مقاربات سوسيولوجية**، الكويت، منشورات ذات السلاسل، ١٩٩٥، ص ص١١٦، ١١٧.

ولا يقتصر مفهوم إعادة الإنتاج من وجهة نظرنا على إعادة إنتاج النصوص المدونة، بل يعنى ظهور النص الشعبى فى صورة جديدة ارتكازاً على نص أو نصوص (أصيلة رغم تحفظنا على هذا المصطلح) سابقة عليه، سواء كانت مدونة أو شفاهية، بما يدخل فى مستوى من مستوياته مع مفهوم التناص مع ذلك النص أو تلك النصوص. إننا نفهم عملية إعادة الإنتاج فى الفنون الأدبية الشعبية من خلال العمليات الآتية:

١- التنويعات النصية (عبر التواتر والتناقل وتكرار الأداء).

٢- العلاقة بين المدون والشفاهى (إعادة صياغة من النثرى إلى الشعرى وبالعكس).

٣- الإنتاج عبر وسائط جديدة (شرائط التسجيل الصوتى، الميديا).

٤- الإزاحة والإحلال وفق مقتضيات السياقات المختلفة.

٥- التأليف على غرار النص الشعبى من قبل مؤلفين محترفين فى ظل المؤسسات الثقافية.

ولنحاول أن نختبر هذه العمليات من خلال الرصد الميدانى:

أولا: التنويعات النصية

يطلعنا الميدان على تنويعات كثيرة للنص الواحد، فهناك فى روايات السيرة أو القصص الغنائى (الموال القصصى) أو الموال العادى اختلافات واضحة بين الروايات، كما يصرح عدد من الرواة أنهم يجرون العديد من أوجه التغيير فى النصوص. ومع ما يبدو لنا من أن بعض هؤلاء الرواة يعد حافظاً للنص عن ظهر قلب، إلا أن الروايات قد تخضع لظروف أداء مختلفة فتطول أو تقصر، وتحوى التفصيلات أو تتخلى عنها. وبالإضافة إلى



هذا، فإن إحدى نتائج التغير والتعديل وإعادة الإنشاء تتمثل فى وجود وفرة من التنويعات على موضوع واحد من "الصور المتغيرة للنص الواحد. ويعطى الدارسون القدر نفسه من الاهتمام والتقويم لكل واحدة من هذه التنويعات والصور المتغيرة، تأسيساً على أن كل واحدة منها تمثل إبداعاً متميزاً يعكس موقفاً وظرفاً معاصراً لإنتاج كل منها(٣).

وقد لوحظ أن التنويعات النصية تتخذ وجوه أساسية عدة، هى:

(أ) التعديلات الناتجة عن تكرار الأداء. (ب) تعدد النصوص للفكرة الواحدة.

(جـ) ظهور تنويعات شكلية عديدة للنص الواحد.

(أ) التعديلات الناتجة عن تكرار الأداء

إذا كان القارئ فى النص المدون يأخذ على عاتقة المسئولية فى تحويل النص إلى عمل تجريبى، فإن عدداً من المشاكل التى تثير الحيرة تظهر مع النصوص الشفاهية أو تلك التى اشتقت منها، وربما كان التكرار من أبرز هذه المشاكل. ومفهوم التكرار يختلف فى النصوص الأدبية الشعبية التى تؤدى شفاهيًا عن النصوص المكتوبة سواء استقى النص من مصدر مدون أو عن الشفاهية الخالصة، فالمجال الإشارى فى النص المؤدى شفاهيًا يرتكز على ترابط التركيز ليس مع أى سطر أو قطعة، بل يرتبط بالتقاليد على عمومها.

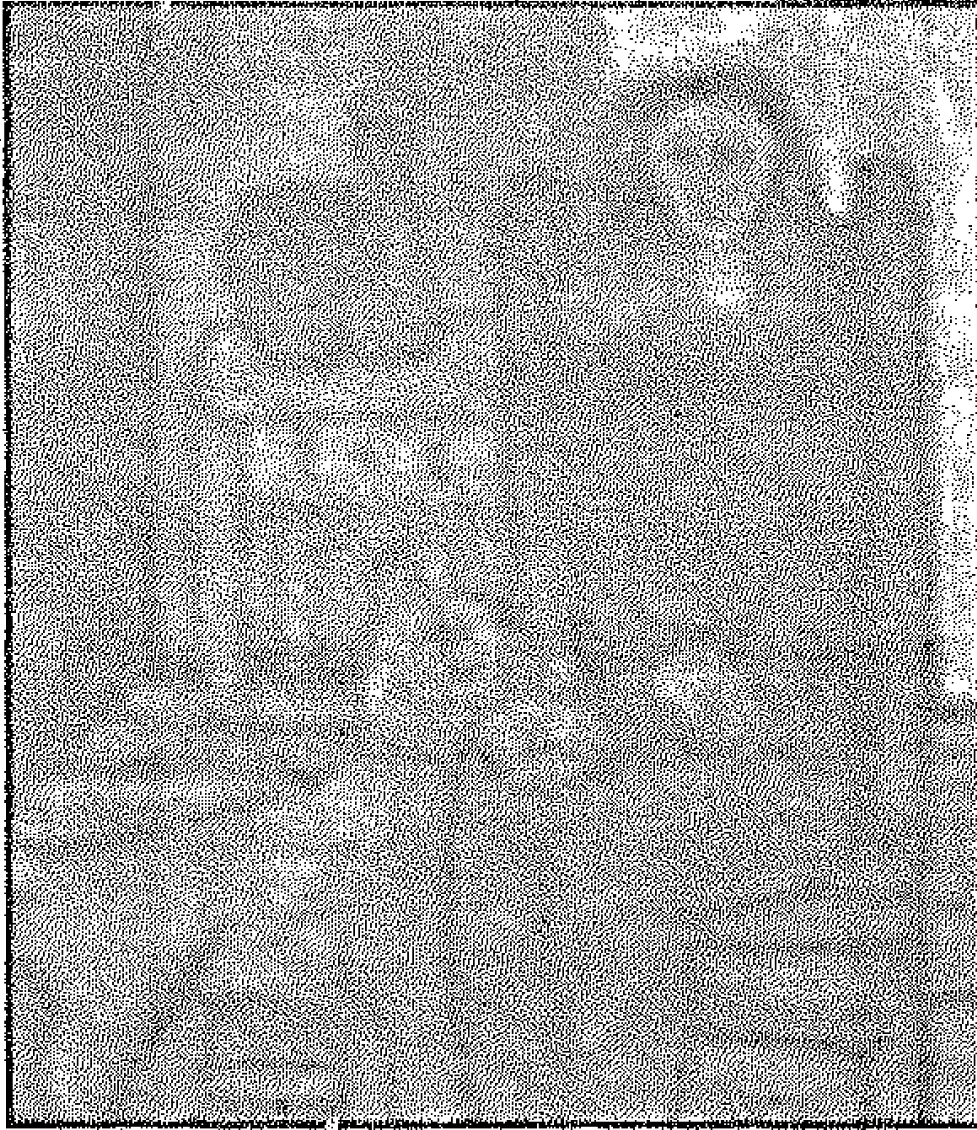
وتحت هذه الظروف ليس هناك ما يسمى بالحدوث أولاً أو وجود أى مفهوم ترتيبى. فكل مثال لعبارة أو مشهد هو فريد ومتكرر فى الوقت ذاته. والهيئة الثابتة للنص لها أهمية محدودة هنا، حيث إنها مهما كان لها بداية ونهاية فى ذاتها، فإنها كذلك لها هوية أكثر اتساعًا، هوية متآصرة مع التقاليد الشعرية. والعناصر التقليدية فى النص لا يمكن لها تكرار نفسها فى كل مرة بنفس الطريقة، ولا تجمد فى شكل واحد ذى سلطة...(٤).

إن العلاقة الأولية بين النص الشعبى وتكراراته يمكن أن تكون قريبة من مفهوم إعادة الإبداع وليس مفهوم التكرار بمعناه الحرفى... وهكذا فإننا مرة أخرى نؤكد على وجود الاختلاف الفينومينولوجى بين العمل الأدبى المدون وبين العمل الشفاهى التقليدى، فإعادة تكرار العمل الشفاهى سواء لأجزاء منه أو إعادته ككل، هو نشاط لا يتشابه مع ما يسمى التكرار... ولكى نركز على المقارنة بين العبارات والمشاهد حرفياً وليس على مستوى معناها العام، فإن هذا قد يدفعنا إلى تقليص عملية إعادة الإبداع إلى تكرار وهكذا، بما يشبه عمل طاقم أسنان صناعية للتعبير التقليدى(٥).

إننا فى مجال إثبات هذه الفكرة نورد فيما يلى مقتطفًا صغيراً من إحدى قصص السيرة الهلالية فى أدائين مختلفين لشاعر واحد، وهو الشاعر سيد الضوى ليظهر لنا من خلال ذلك التعديلات التى حدثت فى النص، فالشاعر يصف مشهد توديع أبى زيد الهلالى من قبل قبائل الهلاليين عند اعتزامه السفر لريادة أرض تونس فى روايتين (أدائين) مختلفين:

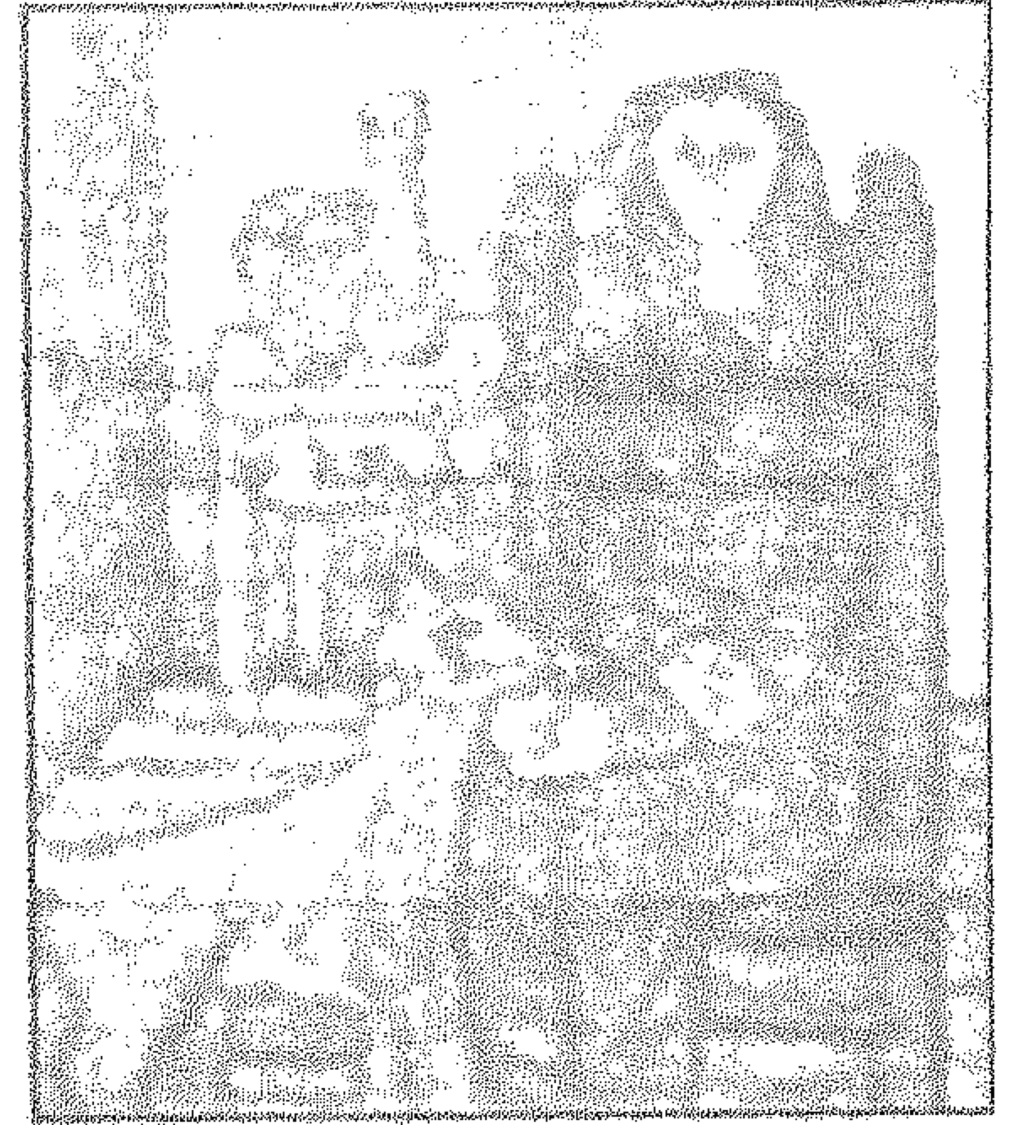
الرواية (أ)	الرواية (ب)
سلامة قال: ارموا حمولكم على	مع السلامة يا خويا يا بطل
وإن شاء ربنا حتشوفونا	يبقى اللقا للقيامه

(٣) عبد الحميد حواس. أوراق فى **الثقافة الشعبية**، مركز البحوث العربية، القاهرة: دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص٨٠ .



(٤) John Miles Foley, **Immanent Art from structure to meaning (in) Traditional Oral Epic**, Indiana University Press, 1991, p.57.

(٥) **Ibid**, p. 57.



واللى جـعـله ربى سواه	يا راجل العـز يا بطل
لابد احنا مـا ننظرونه	روح يا حبيبى مع السلامه
رفع الراية ورجـعـت الناس	رفع الراية لما رجـعـت الناس
الكل جـمله حـبـايب	لا سـمـر سلامـه الهلالى
وعدلوا جمالهم على أرض تناس	عدلوا جمالهم على أرض «تناس»
داسـوا فى واسع الكتـايب	الأربعـة دول الأبطال
مسكوا جمالها والهجن طلقوه	قـال يا مـولاى خف كـربى
فى وسط الجـبـال وخـلاها	يا مـولاى بلغنى مـرادى
أبو رية يدعـو الكريم يطلبـوه	أنا طلبت من وجـه ربى
مـولاى آوى الناس سامع دعـاها	يعنى أصل الهـدف والبـلادى

إن تكرار أداء النص مرات عدة يخلق تنويعات نصية فى كل مرة يؤدى فيها بما يثير من جديد فكرة عمل الذاكرة الجماعية، التى تعمل بين طرفين المؤدى والمتلقين (الجمهور)(٦).

(ب) تعدد النصوص للفكرة الواحدة

إننا نأخذ من المطالع الحكمية التى تصاغ فى قالب المربعات فى رواية السيرة لدى الرواة فى الصعيد مثالاً للتدليل على تغير النصوص وتنوعها مع ثبات الفكرة التى تعبر عنها(*). فالفكرة الواحدة تصاغ فى عدة صيغ أو قوالب:

١- الزمان يرفع أولاد الدون

صيغة (أ)	صيغة (ب)
شوف الزمان انتهت عدليه (عدله)	شـوف اللى جرا فى زمـاننا
وادى البطل على الحق.. راكب	يا ما عليو ولد الفواتى (أولاد الدون)
جـه السـبع يطلب عـدليـه	ولا ليـالى زمـاننا
لقى الهلف على التـخت راكب	سـبع الخـلا جـر واطى

٢- الظلم لا يأتى إلا ممن أكرمتهم

دنيـا علينا.. تربيت	مـالت عليـا وهانتنى
وانظر بعـينك راعـيـهـا	باصلى صبحى وعشيه (وقت العشاء)
شـوف العنز لما تربيت	على ناس جنبى وخـانتنى
مـا نطحت إلا راعـيـهـا	نسيت ملحى مع عيشى (خبزى)

٣- تكالبت الشدائد تباعًا ولكن الخصم لا يرحم

هم السنة اللى راد ع العـام	مـا حـد اتغلب كـيف غلبى
أنا مـعـايا وسـعت الأراضى	وغليل فى جـوفى هرانى
وبعد الطرش صابنى العام (العمى)	جابوا المحاوير صلبى (مسامير الكى)
دا كله وخـصـيـمى مـا راضى	تقـدم خـصـيـمى وكـوانى

(٦) من المعروف أن أساليب الأداء تتعدل وفقاً لنوع الجمهور وطبيعة العرض.

(*) من الجدير بالذكر أن تقاليد البدء بالمربعات الحكمية فى رواية الصعيد للسيرة الهلالية تقوم على إعادة إنتاج لحكم ابن عروس الشاعر الشعبى المعروف الذى تجمع الروايات على أنه ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وتنسب إليه مجموعة كبيرة من الحكم (راجع فى حكم ابن عروس، رشدى صالح، الأدب الشعبى، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨١، ص ص ١١٧-١١٩، ص ص ١٩٢-١٩٤ .

٤- انصراف الأهل والأصدقاء وقت الشدائد

آه يا دنيـــا زاد عـــجـــبكى	أنا مين فى همى بكى مــعــاى
عـــشنا وشـــفنا العـــجـــايب	إذا بكيت إوعـــوا تلومـــونى
خليـــتى الأصـــيل هايبكى	كـانوا الأوله يجـعـدوا مـعـاى
مـــسكين عـــدم الحـــبـــايب	ســـاعـــة البـــلاوى ســـابونى

٥- النهى عن معاشرة الدون

يا قلبى أوعى تعـاشـر الدون	مـــادام ســـابك انتـــه انســـاه
ولا تكلمـــه.. بالاشـــتـــراحـــه	الـدون مـــــا تدخل لـه بنـايـه
تكلمـــــه الكلام مـــــوزون	تبعنى ما تتحدتش معاه (لا تكلمه)
يجـدد مـعـاك القـبـاحـه	ولا عليـه تعـيـد له حكايه

(جـ) التنويعات الشكلية العديدة للنص الواحد

تبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحًا فى القصص الشعبى الغنائى (الموال القصصى) فالروايات المختلفة التى جمعت لنصوص عديدة منها مثل أدهم الشرقاوى وحسن ونعيمة وشفيقة ومتولى، تدلنا على أنه رغم أن موضوع كل قصة منها واحد إلا أن أسلوب صياغتها يتغير فى كل رواية. وقد أشارت فى دراسة سابقة إلى أثر تعدد الروايات فى تعدد أساليب الأداء لقصة شفيقة ومتولى(*). إن الموضوع واحد ثابت لكن أساليب الصياغة هى التى تتغير. كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص متغيرة لنص ما، ونصوص أصلية فى الوقت نفسه، وكل النصوص يمكن أن تكون متغايرة لأصل غير معروف، رغم كل الاختلافات الواضحة بين نص وآخر، على أن نتنبه إلى أن الثوابت والمتغيرات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الانتقاء الزمانى للنص(٧).

إننا نستنتج اختلافات عدة تنشأ بين هذه التنويعات ومنها:

١- اختلاف فى عدد الأبيات الشعرية التى يتكون منها كل نص.

٢- الاختلاف فى الشكل الشعرى الذى يصاغ فيه كل نص (موال سبعاوى- مربعات زجلية...إلخ)

٣- الاختلاف فى التفاصيل بين هذه النصوص فى أحداث القصة.

ثانيًا: إعادة إنتاج النصوص المدونة

ظلت العلاقة بين النص المدون والشفاهى علاقة تبادلية مع اختلاف طبيعة كل منهما. ومع أن النص المدون لا يتاح له أن يتجسد بالطريقة نفسها، التى يتجسد بها النص الشفاهى الأكثر ديناميـة والأعمق دلالة، إلا أن الكتاب كان وما يزال هو وسيلة النشر التى تعد أبقى الوسائل جميعاً أثراً وأطولها أمداً فى التأثير وهو الوسيلة التى تستطيع أن تدخل فى حوار وجدل حى متصل مع المادة الشعبية الشفاهية. فبعض المواد الشفاهية المتداولة كانت فى الأصل أدبًا أو فنًا رسميًا، أومادة تراثية دينية مطبوعة، انتقلت إلى دائرة المأثور

(*) تلعب أساليب الأداء وعوامل تغير هذه الأساليب دوراً كبيراً فى تغير النصوص (راجع مجموعة من نصوص القصة فى: (صفوت كمال، **بين فنون الغناء الشعبى المصرى، مواويل وقصص غنائية شعبية**، ١٩٩٤).

(٧) انظر، صفوت كمال، **من فنون الغناء الشعبى المصرى، مواويل وقصص غنائية شعبية**، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٦٩ .



الشفاهى.. والعكس بالعكس فكثير من المواد التى أخذت شكل الكتاب المطبوع، أو الأثر المطبوع، كانت فى الأصل مأثوراً شفاهياً تم تثبيته بهذا الشكل(٨).

ولقد ازدادت أهمية الكتابية بعد التحول من الشفاهية إلى الكتابة، فمن منظور ماك لوهان Mc Luhan يتقابل إذن عموماً، نمطان للحضارة .. الواقع أنه كلما انتقل الاتصال الشعرى بأحد أطرافه من طابع لآخر (من المدون للشفاهى وبالعكس) يحدث فيه انقلاب جذرى لكن نادراً ما يكون ملحوظاً على المستوى اللغوى. إن قصيدة أُنشئت كتابة لكن أُديت شفاهة، تبدل بذلك طبيعتها ووظيفتها، كما تفعل بالمقابل قصيدة شفهية وقد جمعت كتابة وذاعت فى هذا الشكل(٩).

إن أهم المحاولات فى رصد تأثير المدون على الشفاهى هى محاولة ألبرت لورد Al-bert Lord فى مقاله المعنون تأثير نص ثابت The influence of a fixd Text والتى قارن فيها بين نص ثابت لإحدى قصص الملاحم اليوغسلافية جمع فى بداية القرن التاسع عشر وبين مجموعة ميلمان بارى التى جمعها فى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، فضلاً عن نص آخر جمعه هو بنفسه وسجله لأحد شعراء الملحمة فى الخمسينيات من القرن نفسه. ولقد توصل لورد إلى أن تأثير النص المدون على الروايات الشعبية يحدث على ثلاثة مستويات، ولذلك قسم النص إلى ثلاث فصائل هى:

(أ) النصوص المستقلة تمامًا عن النص المدون، والتى يبدو أنها تأثرت به على نحو ضئيل.

(ب) النصوص التى تظهر تأثراً ملحوظاً بالنص المطبوع، وهى تمثل العدد الأكبر نوعاً ما من الفصيلة أ .

(جـ) النصوص الشبيهة تماماً أو تكاد بالنص المطبوع، وهى حالة من حالات النسخ التام أو الحفظ الحرفى للنص.

«فعندما تدون النصوص وتصبح متاحة للرواة الذين يغلون القصص، أو يروونها ، فإنها فى شكلها الثابت تترك أثرًا على التقاليد، حسب رأى ألبرت لورد(١٠).

فإذا نحن حاولنا أن نطبق هذا الرأى على نصوص السيرة الهلالية، فإننا نلاحظ أن المدونات الشائعة لها تقوم فى أساسها على نظام القصيدة العربية التى تتكون من مجموعات من أبيات من الشعر ذات قافية واحدة. وقد تتكرر قافية القصائد المتعددة فى القصة الواحدة، ولكن الأمر الأكثر شيوعًا هو أن القصة الواحدة تنتقل بين عدة قواف. فقد تبدأ القصة بقصيدة من قافية الراء ثم تنتقل إلى قصيدة من قافية الباء ثم النون وهكذا. ومن خلال ملاحظتنا للرواية المحدثة لبعض قصص السيرة لدى بعض الشعراء الذين نالوا قسطاً من التعليم، وجدنا أنها تختلف عن الرواية التقليدية لبعض الشعراء الأميين، مما يجعلنا نميل إلى ترجيح اعتماد شعراء الرواية المحدثة فى دلتا مصر بصفة خاصة على المدونات وإعادة إنتاجها. ولقد لجأ بعض هؤلاء الشعراء لإعادة إنتاج القصة بصورة ملخصة لأسباب عديدة منها:

١ – شهرة هؤلاء الشعراء وقبول الجمهور لهذا التلخيص الذى تعوضه الموسيقى المصاحبة من الفرقة الموسيقية.

(٨) محمد الجوهرى، إعادة إنتاج التراث الشعبى لب الدرس الفولكلورى المعاصر، **مرجع سابق**، ص ٤٢١ .

(٩) بول زمتور، مدخل إلى الأدب الشفاهى، **مرجع سابق**، ص ٣١ .



(١٠) Lord B. Albert. Epic Singers and Oral Traditions, Cornell University Press, 1991 P.170.
وانظر ترجمة للمقال قام بها كاتب هذه السطور فى مجلة **الفنون الشعبية** العدد ٦٤-٦٥)يناير_ يونية ٢٠٠٣)، ص ص ٦٣-٧١ .

٢ – ملائمة القصة الملخصة لظروف الأداء الحديثة التى تغيرت عن ذى قبل.

٣ – إنتاج شرائط تسجيل تجارية محدودة المدة بما يدفع المؤدين إلى تقليص القصة (سنعالج هذه النقطة وشيكاً).

٤ – اللجوء إلى مؤلفين يعيدون كتابة القصة للشعراء بما يسهم فى تلخيصها من ناحية ويؤثر فى حبكتها من ناحية أخرى[١١].

لقد لوحظ من خلال المقابلات والرصد الميدانى أن شعراء السيرة قد تحولوا تدريجياً عن تناول التقسيمات الكبرى للسيرة وهى: المواليد _ الريادة _ التغريبة _ الأيتام، ولجأوا بدلاً من ذلك إلى خلق تقسيمات أو قصص فرعية صغيرة لتتناسب مع الظروف الجديدة التى ظهرت، بحيث أصبح كل قسم من هذه التقسيمات الجديدة يمثل كياناً قصصياً مستقلاً عن بدن السيرة. ومن هذه القصص التى يغنيها شعراء السيرة : قصة ميلاد أبى زيد ، قصة عزيزة ويونس، قصة أولاد راجح، قصة حنظل... إلخ، بل إن شاعراً مثل محمد اليمنى لجأ - حسب روايته - إلى من يؤلف له قصة جديدة باسم: أبو زيد واليهودى. وهى قصة ليس لها علاقة قوية ببدن السيرة.

«أنا بدى للمؤلف وأقول له الكتاب أهه بتاع عزيزة ويونس مثلاً.. ماتجبليش البروجرام كله اللى فى الكتاب... هاتلى مقتطفات وركبها بعضها على بعض ، لأن القصة لما آجى أقولها كامله من أولها لآخرها... دى تاخد منى أسبوع شغل ليلاتى، علشان أنا باعمل المضمون بتاعها.. يعنى باعصرها، وبانزل الزيد بتاعها علشان أنزل الشريط فى ساعة(*) أو أقولها فى عرض سريع كده قدام أهل البندر المتعلمين... لكن علشان أقولها كاملة تاخد ليالى كتير ما تخلصش.. المؤلف بيقتصد أو بيختصر ويدى معنى أكتر»[١٢].

وتنطوى إعادة الإنتاج هذه على تغيير فى أحداث القصة الأساسية وفى العلاقات بين هذه الأحداث لتناسب الوقت القصير الممنوح للشاعر للأداء، بل تنطوى كذلك على تغيير فى بعض الشخصيات والأماكن.

فكيف تظهر القصة التى أعيد إنتاجها وإلى أى حد تختلف عن صورتها فى المدونات؟

سوف أختار قصة مشهورة لدى رواة السيرة وهى قصة عزيزة ويونس لكى اختبر صورتها بعد إعادة الإنتاج فى رواية شاعرين من أهم شعراء الدلتا فى الخمسين سنة الأخيرة وهما: الشاعر سيد حواس والشاعر فتحى سليمان. لقد أنتج هذان الشاعران قبل وفاتهما فى الثمانينيات شرائط تسجيل لهذه القصة يبدو أنها سجلت فى الأداء الحى فى إحدى حفلات الزواج. والقصة فى رواية كل من الشاعرين تختلف فى تفاصيلها وإن كانت تحتفظ بإطارها العام. ونحن نعلم أن القصة لم تأت منفصلة فى الرواية المدونه بل جاءت كأحداث مرتبطة بأحد فصول السيرة وهو فصل الريادة. تبدأ القصة عند الشاعر فتحى سليمان من مشهد اختيار أبى زيد للسفر والرحيل إلى تونس لريادة تلك البلاد بعد أن أقفرت نجد على قبائل الهلاليين. وتقول الرواية أن الجازية هى التى رشحت أبى زيد للقيام بالمهمة، وأنه تردد فى السفر وحده وطلب من السلطان حسن أن يصحبه أولاد أخته شمه وهم يحيى ومرعى ويونس أخوة السلطان. أما رواية الشاعر سيد حواس، فتبدأ مباشرة عند وصول الركب إلى أرض تونس ولقائهم بالعلام.



(١١) راجع تفصيلاً للمقارنة بين الرواية التقليدية والرواية المستحدثة لإحدى قصص السيرة عند: إبراهيم عبد الحافظ. **قصص السيرة الهلالية بين الرواية التقليدية والمستحدثة فى دلتا مصر**، بحث قدم لمؤتمر الثقافة الشعبية والمستقبل، المركز الحضارى لعلوم الإنسان والتراث الشعبى جامعة المنصورة، أبريل ٢٠٠٢ .

(*) انظر الفقرة التالية الخاصة بالوسائط الجديدة لإعادة الإنتاج.

(١٢) من مقابلة مع الشاعر محمد اليمنى، نجع حمادى، مايو ٢٠٠٣ .

إننى لن أسرد المقارنة النصية بين النص المدون بأكمله ـ والذى يقع فى عدة صفحات متفرقة– وبين رواية كل من الشاعرين بجميع تفاصيلها، فهذا الأمر يحتاج منا إلى مساحة كبيرة أو بحث مستقل، وحسبى هنا أن أكتفى باختيار بعض المناطق المتفرقة من القصة لأعرض لها كنماذج تظهر الفرق بين الرواية المدونة والرواية التى أعيد إنتاجها عنها. تقع الرواية المدونة فى (سيرة العرب الهلالية : الريادة البهية الأصلية الكبرى، عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح مراد، بدون تاريخ نشر، شارع الصنادقية بالأزهر)(*) فى صفحات ٦٧–٦٩، صفحات ٩٥–١١٠ . الصفحات الأولى ترد وصايا السلطان حسن لوفد الريادة الهلالى بزعامة أبى زيد ويبدأ على النحو التالى:

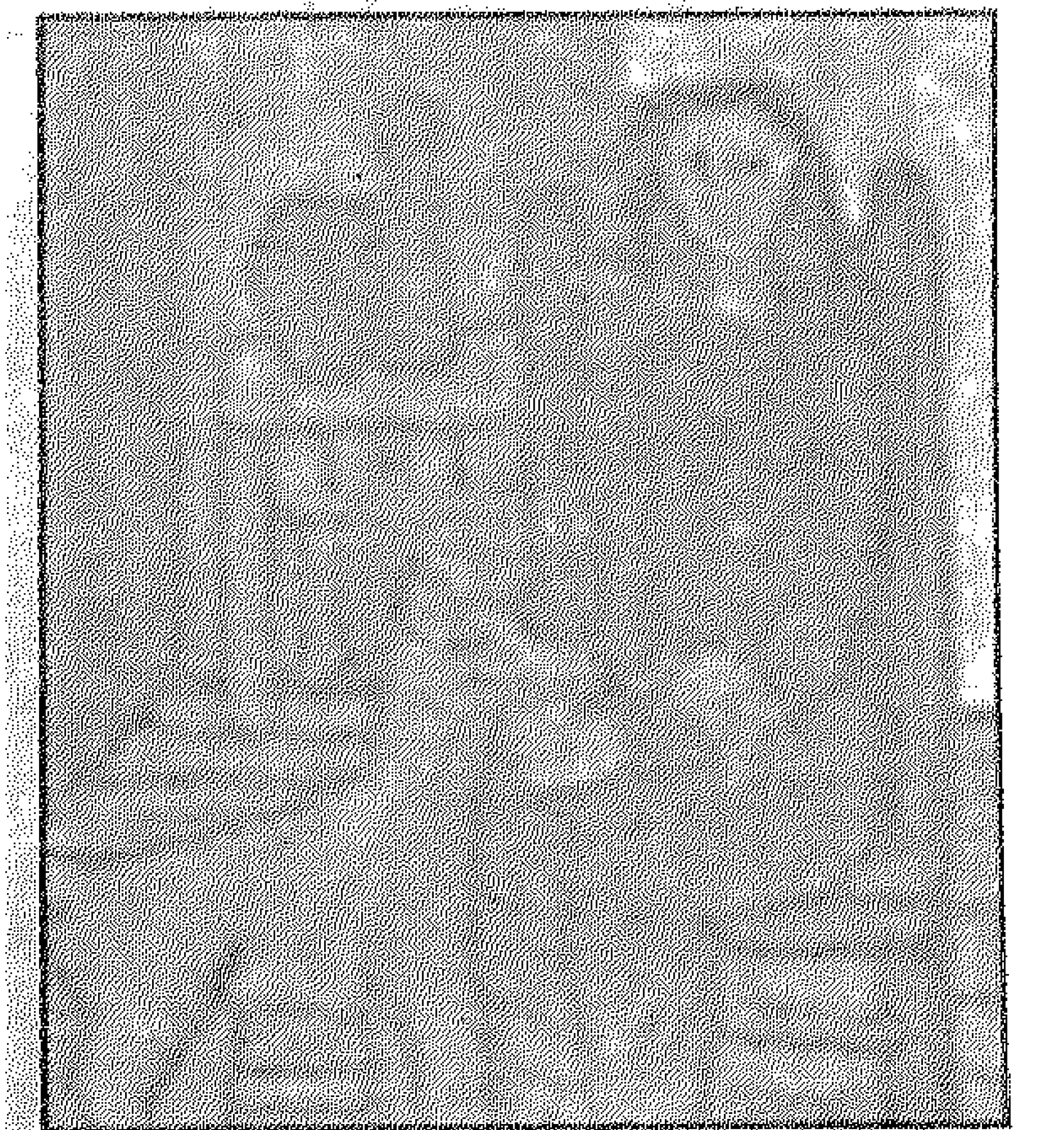
قال الراوى: فلما فرغ أبو زيد وعاليه من كلامهم فقالت له عالية يا أمير أبو زيد أنا أدبر لك رأى ونتخلص به من السلطان وهو أنك تمضى إليه عند الصباح وقل أنا ما أروح إلا إذا كان معى رفاقة يسلونى على السفر فيقول لك خذ ما شئت من العرب وعند الصبح ذهب إلى السلطان فقال له السلطان لأى شئ ما مضيت إلى بلاد الغرب؟ فقال له يا مولاى الرفيق قبل الطريق فأنا مرادى آخذ معى من يساعدنى على السفر فقال له السلطان خذ ما شئت من العرب. (ص٦٨ من الريادة البهية).

فوقائع قصة عزيزة ويونس تبدأ فى هذه الرواية المدونة عندما يختار الأمير بدر البطل الهلالى أبا زيد ليقوم برحلة الريادة فى أرض تونس، ولكن عالية زوجة أبى زيد تنصحه بأن يطلب من مجلس أمراء الهلالية وعلى رأسهم السلطان حسن أن يسمح له بأن يصحبه بعض شباب الهلالية وهم يحيى ومرعى ويونس. ويوافق الشباب على صحبة خالهم أبى زيد وتخرج القبيلة لتوديع الركب، الذين يوصيهم السلطان حسن عدة وصايا.

أما الوضع فى ديار عزيزة، فيتمثل فى أن أباها الوهيدى معبد يرفض تزويجها لكل من تقدموا لخطبتها، وبدلاً من ذلك يبنى لها قصراً فخماً ويعزلها فيه بعيداً عن الناس، ولكى تسلى وحدتها قامت بشراء جارية لها تسمى مى وهى جارية يونس الهلالى التى باعها بعد أن تغير حال الهلاليين فى نجد. وعندما تخبر الجارية مى سيدتها عزيزة عن جمال يونس الهلالى تستدعى أشهر الرمالين وهو سلمان الرمال فيخبرها بأن الهلاليين قادمون إلى تونس، ولكنها تتخلص منه بعد ذلك حتى لا يفشى هذا السر لأحد. يصل أبو زيد وأولاد أخته يحيى ومرعى ويونس إلى بستان الهضاب الذى يملكه الزناتى خليفة، ويلتقى الركب الهلالى بالعلام، ولشعورهم بالجوع الشديد يرسلون يونس إلى السوق ليبيع عقد شمة والحصول على الطعام، ولكن التجار فى السوق يرفضون شراء العقد ويستدعون دلالة عجوز لتذهب به إلى قصر عزيزة فهى الوحيدة التى تقدر على دفع ثمن العقد . وما أن تعرف عزيزة أنه عقد يونس عن طريق جاريتها مى حتى ترسل العجوز لكى تحتال على يونس وتحضره إلى القصر ليقبض ثمن العقد مخفية رغبتها الحقيقية فى رؤية يونس. وما أن يصل يونس إلى القصر حتى تغلق الأبواب وتصطحبه عزيزة التى وقعت فى حبه إلى داخل القصر، وحتى لا يعلم أبوها بوجوده داخل القصر أركبته فلوكه (مركب) فى بركة ماء أعدها لها أبوها. ويطلب يونس منها أن ترسل الغداء لأخوته وخاله أبى زيد فى بستان الهضاب فتفعل ذلك.

فى هذه الأثناء يطرد العبيد حراس البستان يحيى عن البستان، وتقوم معركة بينه وبينهم فيهاجموه ويجرحوه، ويتقدم أبو زيد ليقاتلهم ويقتل منهم ثلاثين عبداً ويهرب أحدهم ليبلغ الزناتى بما حدث، فيجمع فرسانه وينطلق إلى البستان للقصاص من قتلة العبيد.

(*) أشار محمد الجوهرى فى مقاله: إعادة إنتاج التراث الشعبى لب الدرس الفولكلورى المعاصر، إلى أهمية مجموعات التراث الشعبى كإحدى أدوات إعادة الإنتاج ، وتحدث فى مقاله عن أنها تساعد الأجيال الجديدة ـ إن بشكل مباشر أو غير مباشر ـ على الإطلاع عليها وخلق حياة جديدة تمكن للتراث عوامل الاستمرار والتجدد والتطور. ففضلاً عن أنها تساعد فى نشر التراث وزرعه أحياناً فى تربة جديدة، فإنها قد تتاح لبعض الدارسين أو المؤلفين الين يقتبسون عنها وعمل مجموعات أحدث . (راجع المقال ص ص ٢٢٥–٢٢٧) وبالإضافة إلى المجموعات التراثية المعروفة كالسير الشعبية وألف ليلة وليلة، هناك روايات حديثة وأهمها الرواية التى نشرها عبد الرحمن الأبنودى منذ عام ١٩٨٩ للشاعرين جابر أبو حسين وسيد الضوى والتى قد يرتكز عليها الشعراء المعاصرون فى إعادة إنتاج روايات جديدة.



ويعترف أبو زيد بقتله العبيد فيقبض الزناتة على الركب الهلالى ويسجن، حيث يراهم يونس وهو يطل من أحد نوافذ قصر عزيزة فيطلب منها أن تشفع لهم حتى لا يقتلوا، وتقبل عزيزة وتذهب إلى قصر العلام وتطلب منه أن يشفع لهم عند أبيها ملك تونس. وعند المحاكمة يلتقى الزناتى بأبى زيد ويطرح عليه عدداً من الأسئلة ينجح أبو زيد فى الإجابة عنها، وتنتهى المحاكمة بأن يظل شباب الهلالية مسجونين إلى أن يحضر أبوزيد دية العبيد الذين قتلهم .. وتستمر أحداث العلاقة بين ركب الهلالين والزناتة إلى ديوان التغريبة....

لكن رواية فتحى سليمان لهذه القصة أجرت عدداً من التعديلات والتغيرات فى تفاصيل القصة، فقد جعل شمة أم يحيى ومرعى ويونس وأخت أبى زيد تودع الركب وتوصيهم هى الأخرى وصية خاصة. وتهمل الرواية عدداً من الأحداث من بينها لقاء أبى زيد مع العلام خارج أسوار مدينة تونس، بينما تفصل الوصف فى لقاء يونس بعزيزة عند سلالم القصر عندما صعد معها إلى داخله. وهناك الاختلاف فى عدد العبيد الذين قتلهم أبو زيد، وإقامة المشانق لقتل ركب الهلالية، وإقدام يونس على إلقاء نفسه من شرفة القصر عندما رأى خاله وإخوته قاب قوسين أو أدنى من الهلاك.. إلى آخر هذه الاختلافات التى تظهرها المقتطفات التالية:

الرواية المدونة:

«فقال له أنى آخذ مرعى ويونس فلما سمع السلطان ذلك أطرق رأسه ساعة ورفعها وإذا بالثلاثة وقفوا وقالوا ها نحن معك يا خال فأخذهم وركبوا على ظهور النياق وطلبوا المسير فخرج السلطان وجعل يقول:

أنا أول ما نبدى نصلى على النبى	**نبى عربى للمؤمنين حبيب**
يقول حسن الهلالى أبو على	**بدمع فوق الخدود سكيب**
تسلم يا أبو زيد منى رفاقتك	**أولاد شيحة كل غصن نجيب**
أنا أوصيك لا تجلسوا رباعة	**أرى العين فى المتجمعين تصيب**
إذا ما وردتوا الماء على الظمأ	**خلوا لكم جنب الطريق رقيب**
واشرب شرب الديب فى خفا	**لأن غدرات الزمات عجيب**
وإذا وقدتم نار فى داخل المسا	**وطار منها ما يكون لهيب**
النار عند الليل يجرى اشتعالها	**والطريق من بعيدى وقريب**
وإذا ما دخلتم بيع مع شرا	**يونس معكم يشترى ويجيب**
إذا ما وصلتم فى علوم مدرسة	**يحيى بشكل الرموز عجيب**
وإذا ما وقفتم ما بين يد حاكم	**مرعى على رد السؤال يجيب**
أوصيك لا تقطعوا فرد كلما	**أبو زيد فى رد السؤال يجيب**
وصيتك يا أبو زيد منى رفاقتك	**لأن الفتى بعد المرار يعيب**
لا تودع سرك لمن لا يصونه	**لأن قلبى عليكم رعيب**
يا هل ترى القيروان وقابس	**مثل الذى ودع دجاج الديب**
هل نرى مرعى تشوفه نواظرى	**بعيدين والا يا رجال قريب**
يا دهر يا ميشوم مالك غدرتنى	**وأخوة يحيى ولا غريب**
تفكرتكم يا أجواد عقب نومه	**فرقت خلانى وكل حبيب**



وقـمنا وخلينا على الأرض زادنا   قلقت ولا عـــاد المنام يطيب
وأفضل ما قلنا نصلى على النبى   نبى الهدى للمؤمنين حبيب

(قال الراوى) فلما فرغ السلطان حسن من كلامه أقاموا بنجد وأما ما كان من أمر أبو زيد ورفقاه فإنهم ساروا لثلاثة أيام وبعد ما قال مرعى يا خال بقى بيننا وبلاد الغرب كثيراً فتبسم الأمير وقال له الطريق طويل انزلوا هنا فنزلوا على عين ماء فلما استقروا قال لهم الأمير أبو زيد مرادى أديركم على رأى فقالوا له وما هو فقال إذا دخلنا على ملك أو أمير أو خلافه فنادونى بالحج مسعود واجعلونى عبدكم وراعى جمالكم واتركوا قولكم يا خال حتى نرجع.[١٣]

(١٣) ص ٦٩ من الريادة البهية.

وقد جاء هذا القسم من القصة على النحو التالى فى رواية الشاعر **فتحى سليمان**:

يوم السفر كان جمعا حضروه   كل العرب من جميع الجوانب
جاء الفتى حسن الهلالى أبو على   يوصيه من لسان حبيب
اسمع لنا يا بن عمى يا محترم   وصيه جميله من لسان حبيب
أوعى تقيد النار وانته مسافر   دى النار تورى والطريق بيجيب
ما تجلسوش لمه قدام العدو   دى العين فى اللمه دايما تصيب
ولا تجلسوش أبداً جار حيطه مايله   دا البنا يبنى والأساس يعيب
إوعى لاخواتى وانته مسافر   وانته حدانا من أعز حبيب
ماتوقدوش (يابو زيد) النار فى الخلا   دى النار بتورى والطريق بيجيب
إذا بقيت عطشان وانته مسافر   يحيى معاك يخطى الطريق رغيب
إشرب شرب الديب وارتد فى خفا   لأن غدرات الزمان قريب
إذا اتسألتم فى علوم مدرسة   مرعى على رد السؤال لبيب
وإذا وقعتوا على يد حاكم   أهو انته على رد السؤال لبيب
وإذا نزلتم سوق للبيع والشرا   يونس معاكم ويشترى ويجيب
من قله الحنكه وقعنا فى الخطا   وحناخد من العدو حبيب
هانروح بلاد العرب وهمه أعادى   لينا حدا الأخصام أعز حبيب
لينا طلبات يا أمير يا محترم   وأنا اعمل ايه لما الليالى تطيب
من قله الحيله وقعناع الخنا   ولينا يا بوزيد عند العدو حبيب
احنا سمعنا كلام من ناس قبلنا   كلام مصدق يسمعه كل حبيب
ولا الراجل الشايب يرجع لمصغره   ولا اللبن الرايب يعود حليب



توقف وموسيقى آلية.......

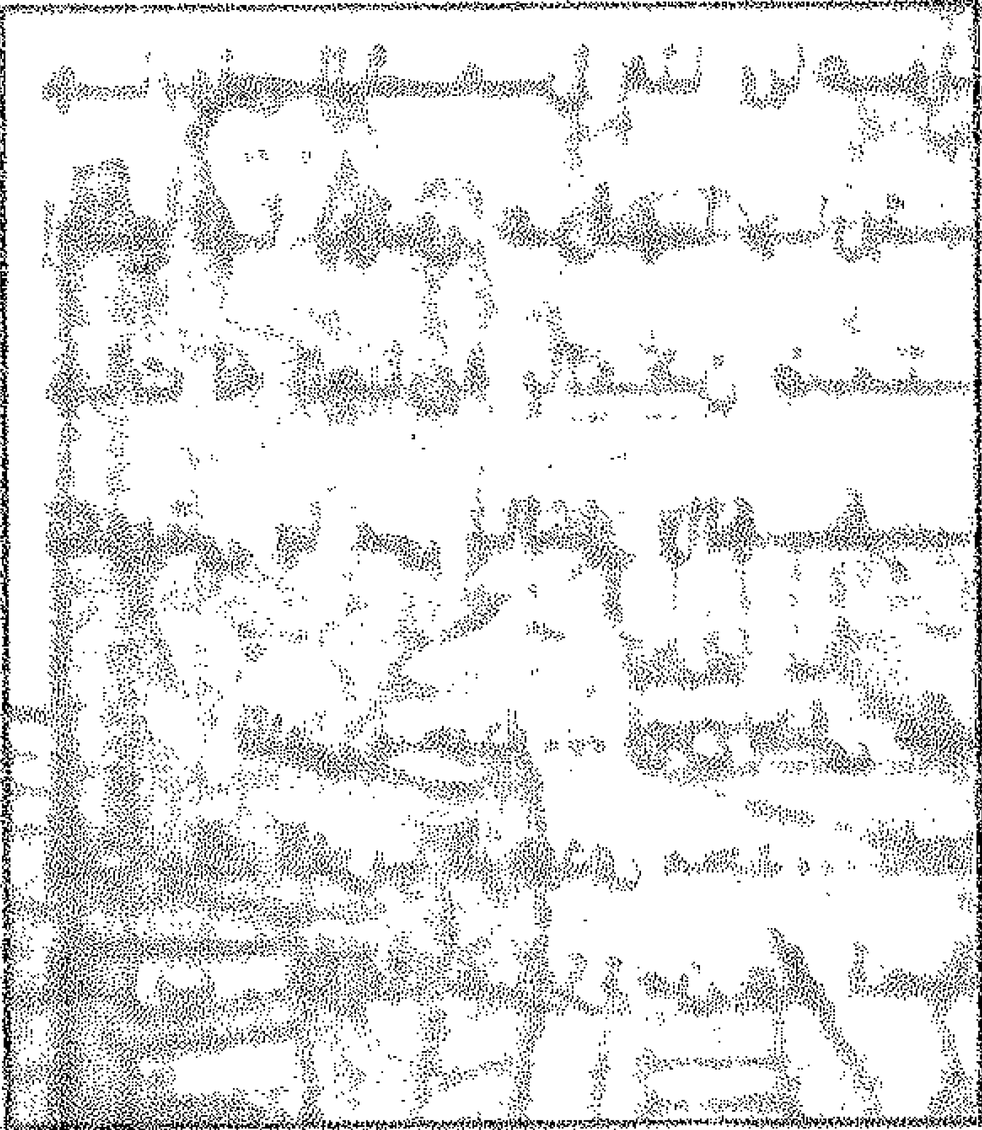
إننا نلاحظ فى هذا القسم أنه على الرغم من أنه يسير على القافية نفسها للنص المدون، إلا أن إعادة الصياغة قد أعادت ترتيب الوصايا وأهملت بعضها، وأضافت وصايا جديدة. ناهيك عن التكرار الذى يتم لكل شطرة عدة مرات أثناء الأداء بما يخلق نصاً جديداً تماماً.

أما القسم الثانى من القصة الذى نستدل به كنموذج من الرواية المدونة، فهو المشهد الذى يذهب فيه يونس إلى قصر عزيزة لكى يقبض ثمن العقد، والحوار الذى دار بينه وبين عزيزة فى القصر:

أتارى عزيزة شبابيك قصرها ... تنتقد فى يونس قليد الغرائب
فقالت لها يا مى نلتى مرادك ... خلى لنا من جانب الحب نايب
ونزلت عزيزة من العلو للوطا ... تجرجر قمصان الحرير والرطايب
ودارت يديها على أحضان يونس ... ودارت بأيديها الملاح الرغائب
وضمت يونس ما بين نهودها ... من مثلها بنت ملك المغارب
وقالت له سلامات يا ثمرة الحشا ... يا من عليك القلب مكوى وذائب
أرسلك على مدر الأرض والمنا ... سكنت قلبى بعد ما كان ذاهب
فى يوم جتنى مى بنت بخيته ... لا نوم يهنألى ولا زاد طايب
ثبات توصف فيك يا أمير يونس ... خليتنى كيف القدر فوق المناصب
والقدرة تحتها نار بتشعل الحطب ... وزاد أشتعالى من عظيم اللهايب[14]
وقالت لها يا مى خذى لسيدك ... رشى على جسده ماء الشرائب
دخلوا به الحمام فى ساعة الهنا ... اتكيس وقد أرمى حمول الصعايب
وجابت له بدلة مليحة مثمنه ... وبرنوس زخراوى بثيق الرغايب
وطلع من الحمام أمير لهيبته ... بوجه كالفانوس والنور غالب
وجلس مع بنت سلطان تونس ... يسليها بوداد يريح التعائب
تمنى يونس ينقضى العمر عندها ... وخراب يانزله هلال الصلايب
قالت لها يا مى روحى لفرشتك ... الليل ولى وما بقى إلا العواقب
وبعثت ورا البنات قوام وحضرته ... وأمرت بفسقيه بأربع لوالب
وملاتها من الماء بسرعة عزيزة ... من البحر المالح أجاج الشرائب
وبعثت إلى النجار قوام وحضرته ... عمل لها صندوق عشر الضبائب
وقالت يا يونس تعالى أقول لك ... انزل بدى الصندوق بابها الرطايب
يبقى إذا ضربوا الملاحم زناته ... يظهر لهم فى الرحل هذه العجايب
يونس فى تونس على بحر مالح ... فى مركب ما هى صفات المراكب
تبدا يون فى الجواب يقول لها ... خالى واخواتى ورايا غرايب
يستنونى يا أميرة لأجل الغدا ... بغيط يسمى بغيط المياهب
قالت له يا أمير غداهم على ... وأجيبهم عندى لحدا الحجائب
يرجع كلامى للى تحت التجر ... ينتظروا فى العرب ما كان غائب
وأفضل ما قلنا نصلى على النبى ... نبى عربى بين طريق المذاهب[15]

(١٤) الريادة البهية، ص ١٠٨ .

(١٥) الريادة البهية، ص ١٠٩ .



وقد جاء هذا القسم على النحو التالى فى رواية الشاعر **فتحى سليمان**:

«عند وصول يونس لقصر عزيزة مع العجوزة التى أغرته ببيع العقد... نظرت عزيزه من الشباك.. شباك قصرها.. وافتتنت بجمال يونس وتبدت إلى جاريتها: إنتى ما قدرتيش توصفى يونس.. دا انتى وصفتى عشر جمال يونس ـ قالت عزيزه:

١ – بعينى شفت الحبيب طالل وعاود رد



٢ – خلى جميع الشجر يضحك ويرمى ورد

٣ – قعدت ألاعِب حبيبى جوز ولا فـرد

٤ – غلبنى غلبته بانت إشاره فيـــه

٥ – إحمَر خدُّه وانا بإيدى قطفت الـورد

ثم يستمر الشاعر فى الغناء فى قالب القصيدة:

طلت عـزيزة اليـوم من علو قـصـرها ... والدمـــع ع الخـدين نـازل صـبـايب

يا مرحبا يا حبيبى ميت ألف مرحبا ... عدد ما مشى قدمك على الترايب (التراب)

يا مى روحى هاتيــه يطلع ع البنـا ... دا الحر صـعب عليـه والحر صـبـايب

نزلت قـوام تجـرى جاريتهـا يومهـا ... أهلا بجـريـــة زمـان الحـبـايب

قالت لها يا جارية روحى هاتى سيدك ... نـزلت قـوام تجـرى بنت الجـلايب

جات قدامه الجاريه بالحضن ضمتـه ... يا سيدى دا انته سيدى واعز الحبايب

انظرنى يا سـيـدى ترانى جـاريتـك ... اللـى عطيـتنى هدية للشعرا الغرايب

جـابونى الشـعــرا هنا وباعـونى ... لعـزيزة بنت الملك أمـيـرة الحـبـايب

إطلّع لهـا يونس عـرفـهـا جـاريتـــه ... سـر مـا بينى وبينك يا بنت الجـلايب

جـات له الجـاريه بالحضن ضـمـتـه ... عزيزة خدتها الغيره والغيره لهـايب

تكوينى يا مى بالنـار والجـــفـــا ... خـــلى لى من الحب يا مـى نـايب

النبى سعيد ... ومن صلى عليه يستفيد ... وصل الأمير يونس إلى قصر عزيزة بنت ملك الغرب الوهيدى معبد... نادت اقبض ثمن العقد...يونس رفض يصعد إلى بيوت العـرب .. نزلت عـزيزة من علو قـصـرها لابسـه مـلابسـهـا عـجـب وأعـجب من جـمـيـع العجايب...

ثم يغنى موالاً:

١ – ليه الحبيب م الدلال لابس القماش ضيق

٢ – هوه عدم مال ولا أصل القماش ضيق

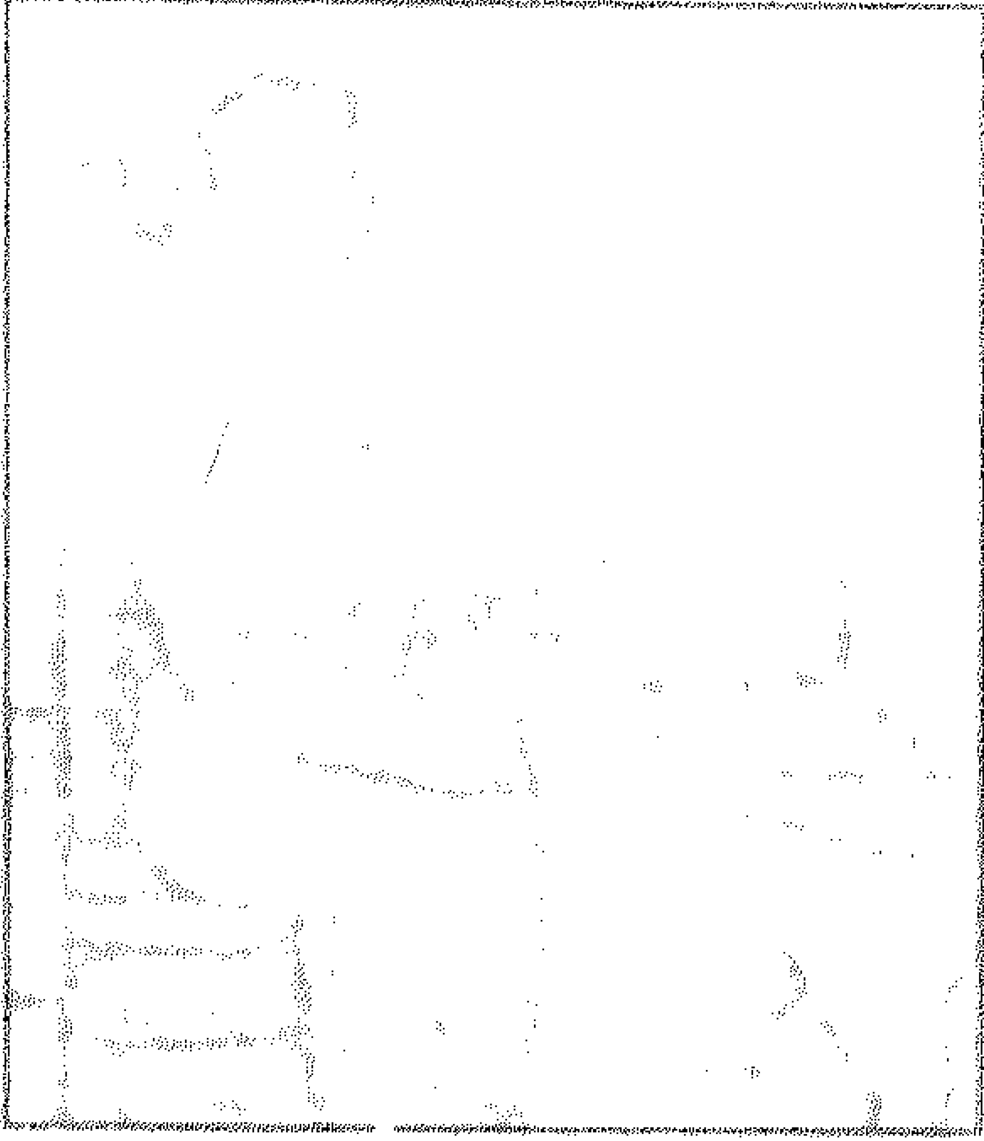
٣ – قال الحبيب يا جميل دا انته بتضيـق

٤ – لا هو عدم مال ولا أصل القماش ضيق

٥ – أنا بس لابسه كده مخصوص لحبيبـى

٦ – ليلة وصاله تكون حاجه على الضيـق

تعالى يا حبيبى دا إحنا حبايب... حبنا حبيب شريف خالى من التلف والمتاعب أنا باحبك...



ثم يعود للغناء فى قالب القصيد:

خطر معاها يونس على باب البنا	ما دام حب شريف مافيش معايب
أول من السلم تسلم عزيزه	عقلى تتمم بعد ما كان غايب
تانى من السلم تسلم عزيزه	قلبى معاك يا حبيبى يا أعز الحايب
تالت من السلم تسلم عزيزه	دا انته القمر واحنا حواليك كواكب
رابع من السلم تسلم عزيزه	أنا هاعملك سلطان بوالى ونايب
خامس من السلم تسلم عزيزه	لأجلك أبويا يروح يزور الترايب (المقابر)
سادس من السلم تسلم عزيزه	الأرض ملك إليك بساتين وكتايب
سابع من السلم تسلم عزيزه	هانعيش سوا لمانزور الترايب
ثامن من السلم زمنا لمنا	وابويا عليك أحلى الكتايب
تاسع من السلم تسلم عزيزة	أنا قلبى لك ميال يا أعز الحبايب
عاشر من السلم ميت ألف مرحبا	وكل سلالم البيت تقول له مراحب
طلعم سوا الاتنين على فرش الهنا	فراش من العال ولقى العجايب
جلسوا على كراسى من العاج مرصعه	بماء الدهب يا أمير زايد عجايب
هاتى العقد قوام أو ثمنه يا باهيه	خالى وأخواتى ورايا غرايب

تعليق من الشاعر (كل دا ولا نسيش أهله.. وهوه عقله سارح فى أهله واخواته)

ثم ينتقل الشاعر إلى قسم السرد النثرى:

«حبنا حب شريف... ركبوا فى الفلوكة، وكانت لها فسقيه.. بحيره صغيره فى حوش القصر فيها ميه والميه حطت فيها ملح.. وبقت تقدف.. قال لها إيه ده... علشان لو ضربوا الرمل يقولوا يونس فى بحر تونس فى مركب ما هى صفات المراكب المجاديف.. فى يد حبيبه توديها من شرقها للمغارب... طب واللى جعانين بره.. نادت على الطباخ، وعمل سفره سميته من لحم مشوى وكل المأكولات الطازجة وحططتها على صينية، وطلبت الجاريه وقالت لها روحى بستان غيط الهضاب تلاقى تلاته.. اتنين بيض وعبد أسمر أعطيهم الطعام.. بس ما تقوليش كلمه واحده... شالت الجاريه الصينيه وراحت على أبو زيد ويحيى ومرعى...»

إن الرواية التى أعيد إنتاجها بواسطة الشاعر فتحى سليمان تعتمد على النص المدون، ولكنها تختلف عنه بلا شك كما رأينا.

أما رواية الشاعر **سيد حواس** للقصة، فإنها تبدأ من مشهد وصول الرفاق جميعاً أبى زيد ويحيى ومرعى ويونس إلى أرض تونس. ونختار القسم الذى يعرض فيه يونس على خاله أبى زيد أن يسمح له بالذهاب إلى المدينة (تونس) ليبيع العقد ويشترى بثمنه طعاماً وجاء على النحو التالى فى الرواية المدونة: (الريادة البهية ص ١٠٥- ١٠٦).

تبدى يونس يم مرعى وقال له	يا مرعى يكفاك كلام المعايب
بتسب خالك الأمير سلامه	وحامينا فى يوم قود الحقايب



عندى يا خال ما يفدى لتسويك — عقد رمانية جواهر غوالب
ونده على الناقة خذه من غبيطها — شلع الحلق بحرأس ودنوا فوالب
تبدا الهلالى وقال ولى من — أين جالك دا العقد يا ابن الأطايب
نادى له يا خال للسوق أجليه — يطمعوا فيه قاندين النجايب
أنا خايف يا خال للسوق أجليه — يشمتوا فينا ساحبين النجايب
تبدأ الهلالى وقال لـه — زودت قلبى أسامع تعايب
مين يقدر يشترى العقد يا بطل — دا حقه يرجع يملك المغارب
البس من الديباج بدله مثمنه — وتعمم يا بنى وأرخى العداب
وميل على دلال كبير متعمد — لو باع لك العقد اعطية نايب
وهو يبيع وأنت فرزن الثمن — ون جابوا الألباش حسبك تجاوب
فيهم من يجلب لنفسه الغبيته — وفيهم من يجلب لنفسه المكاسب
نادى له سمعين وألفين طاعة — من خالفك يا خال ماتا طايب
ولبس من الديباج بدله مثمنة و — برنوس زاخر أوى يشيق الرغايب
وتعمم مكى وأرخى له العدب — تقلد بهندى كان قباضه عجايب
ونادى له يا خال سألناكم الدعا — لأن دعاكم مقبول نقل فى الكتاب
ونادى له الله يدير مصالحك — الله لا يوريك عمرك تعايب

....

تبدا إلى الدلال وعاد يقول له — أنا بعت يا حامى جميع العرايب
ونادى يا هند دلالة النساء — جت له تجرجر حراير الرطايب
ونادى لها يا هند اصغى أقول لك — جتنا حليه من خيار الجلايب
روحى إلى الصايغ حين يزف لكى — ومهما قطع ردى علينا بواجب(١٦)

يغنى الشاعر سيد حواس هذا القسم على النحو التالى:

يونس وقف فى الحال — وقال يا أكرم خال
أنا عندى خير م المال — ولا تيأسونها
معايا عقد عظيم — وجوهره كله سليم
أبيعه لشخص مقيم — داخل وطونها (أوطان تونس)
واروح واجيب الزاد — لسائر الأمجاد
ولما ربى أراد — كما تأمرونها
قال سلامه ياواد — وكل شىء بميعاد
بيعه وهات الزاد — ولا تبطئونها
دخل على الأوطان — يونس جميل فتان
جيبه اليمين مليان — كما أوصفونها

(١٦) الريادة البهية، ص١٠٦ .

ولما وجد دكان ... من داخل الأوطان
على الشراعة عنوان ... عقود علقونها
قال له سلام الله ... على عباد الله
معى عقد ما أحلاه ... لو ترغبونها
ضحك قوى التاجر ... وقال له يا شاطر
لولا الجمال باهر ... كنت أضربونها
أنا تاجر الجمله ... وروح اسأل الدولة
والعقد يا أبله ... لا نقبلونها
قال له يا إنسان ... وعقدى له بابان
لو تنظره م الآن ... لا يصدقونها
وطلع يونس العقد ... فى إيده بلا بطا
شلع جوهره يضوى ... نور وطونها

إننا نلاحظ اختلاف الشكل الشعرى الذى صيغ فيه هذا الجزء وهو الزجل على حين جاء فى قالب القصيدة فى الرواية المدونة.

وأما المقتطف الثانى من النص المدون الذى نود مقارنتة برواية الشاعر سيد الحواس، فهو مشهد ذهاب عزيزة متخفية عن حراس أبيها إلى قصر العلام لكى تشفع لأبى زيد ورفاقه لدى السلطان الوهيدى معبد بألا يقتلهم جراء قتلهم عبيد الزناتى حراس البستان (ص ١١٥ _ ١١٦من الريادة البهية) :

يا رب قدرنى على ما تطلبه ... ولو كان تطلب بلاد المغارب
ونادى لها يا مرحبًا يا عزيزة ... يا مرحبًا يا بنت ملك المغارب
وعندى من الحرير بكثره ... يا زينة ما يغلب الله غالب
ولو تطلبى أخويا قتلته ... سكنيه لأجلك لحود الترايب
ولو تطلبى عينى اليمين قلعتها ... وأصير أعمى ما أشوف الحبايب
ولا يقوم بشئ مجيئك عندنا ... وراياتك قلوع المراكب
حسباك يا علام أخذهم أبويا ... وزود عليهم أسامع تعايب
ولا خبرتى فى إلا وهما يصيحوا ... فى جيرة العلام وافى الحبايب
ما جيتم من شان خاطرى ... لأهجيك بين بنات العرايب
أنا الشباك من يم ساحتك ... ولا أنظرك بالعيون الرغائب
تبدى علام الزناتى وقال لها ... من شافك سكر بلا خمر شارب
إن كنت جيتى وهو الان بالحيا ... لابد يمشوا على أعلا الترائب





وسارت عزيزة تميل وتعتدل ... لكن حمار الخد بالضى غالب
والحرية فى نوع عين عزيزة ... وسواد العين بالكحل طايب
وطلع عليها الحر واحمر خدها ... رأت على قلبه أسامع تعايبه
عرفت أن الحب حش ضمايره ... تمايلت عجبًا ورخت النقايب
وتوسعت فى طوقها بان نهدها ... وتنهد تنهيد كله عجايب
قالت يا علام لك وقت غير ده ... على فسقية من حرير الرطايب
وتقدم العلام لحضنه وضمها ... كما ضم الحصاد العمر البرايب
وهجم على القلعه نوى هدها ... يخليها اليوم تغدى خرايب
وضمان على الرجال أسيبهم ... إن طابت وإلا على غير طايب
وأفضل ما قلنا نصلى على النبى ... نبى عربى بين طريق المذاهب

(قال الراوى) فلما فرغ العلام من كلامه قال لها امض يا عزيزة لقصرك وها أنا سائر إلى الديوان وطمنى قلبك فوحق ذمة العرب لابد من خلاص الرياد من بنى حمير لأجل خاطرك فشكرته عزيزة وسارت إلى قصرها والعلام سار قاصد الديوان».

وجاء هذا القسم فى رواية الشاعر **سيد حواس** على النحو التالى:

«تخفت الأميره عزيزه فى ثياب جندى وذهب إلى القصر العلام فوجدته قد خرج إلى الصيد والقنص... قالت للعبيد إنها عاوزه أن يزورها لأمر مهم .. لبست أجمل الملابس فى الحال ... ونزلت تجرى تشن فى الخلخال.. حتى وصلت إلى العلام أمير الرجال... وبعتت له مرسال ... علام لما عرف إن صاحبة الجمال... حضرت بنفسها إلى القصر يا رجال.. لبس أكمل ما عنده من الملابس العال... ونزل على السلالم حتى وصل إلى بهاء وجمال.... ووقف قدام الأميره يرحب بها بهذه الأقوال... وأنا وأنتم نصلى على النبى باهى الجمال.....

أصلى على خير البرايا محمد اللى أتانا بالكرم والمكاسب
علام وصل ... بيجرى جاى يبلغ الأمل
كلام عسل ... وقال واجب مراحب
يا مرحبا ... بالأميره المنسبه
يا طيبه.... يا بنت ملك المغارب
يالله اطلبى ... كل المطالب اجيبها منفذه
ولو أموت ... فى بلاد المغارب
يا مؤدبه... يا تلتمية ألف مرحبا
يا موهبه .. يا نور على الحى غالب
لو تطلبى... ايدى اليمين قطعتها



واعطيها لك... بعدك ما اعرفش أحارب
قالت له تشكر.... يا عم علام يا حميرى
يا بوعقل جوهر... يا أمير المضارب
أنا ما أتيت.. طمعانه فى الفضه والذهب
وسبت البيت .. وجايه والقلب دايب
لأجل الضيوف .. أهل الربابة يا محترم
اعمل معروف.. تعالى جير الغرايب
حُسَباك يا علام...على الشنق يوردوا
قدم وهاتهم... لا تبقى أكبر معايب
علام سمع.... هذا الكلام جسمه اندفع
راجل جدع... ركب الجواد المحارب
عزيزة شافت... إنه أجاب ما تشتهى
مسكت لجام.. جواده والشهم راكب
قالت أشكرك .. يا عم علام أشكرك
وأنا أذكرك... إن كنت حاضر وغايب
هات الأماره... وبعد ذلك نلتقى
يوم الخميس ... أنا فى انتظار الحبايب

«قال الراوى : عندما تقابل الأمير علام بالأميره عزيزه وزاد الابتسام.. طلعت تجرى على الأقدام.... وصلت إلى قصرها العالى قوام...»

إننا نخلص من خلال المقارنات إلى أن إعادة الإنتاج اعتماداً على المدونات قد أسهم فى تغير النص، وأنتج راوية جديدة تقسم القصة إلى عدة أقسام أو ألحان وعدة قواف، وأن الشعراء المتعلمين أدخلوا إلى قصص السيرة الموال والزجل بصورة مكثفة، بل إنهم صاغوا بعض الأجزاء فى قسم نثرى فى أسجاع يحاولون فيه مجاراة الرواية المدونه فى قسمها النثرى، وذلك بغض النظر عن أن لغة بعض رواياتهم جاءت ركيكة فى بعض المناطق.

ومن خلال أقوال بعض الرواة تتضح لنا بجلاء كيف تتم هذه الطريقة فى إعادة الإنتاج، حيث يشرح لنا أحمد حواس الطريقة التى كان والده يصيغ بها قصصه اعتماداً على المدونات بقوله:

«المسار اللى فى الكتب أو الدواوين يختلف عن الرواية اللى كان والدى بيقولها. فمثلاً الكتاب قصة زى فرسى العقيلى جابر اللى هيه بتاع عاليه... هذه القصه فى الكتب موجوده فى قافية الراء يعنى البيت بينتهى: الأفكار... العساكر... عامر.... سامر.... الوالد قام عملها (فى عدة قوافى ميز فيها الشكل... ودخل فيها الموال فى مكانه علشان ـ يربط بين ما مضى فى الموضوع باللى بعده.... حتى قصة عزيزه ويونس تلاقيها مختلفه عن الموجود فى الكتاب كلية... أنا شفت الكتاب يعنى هيه ممكن تاخد القافيه: العجايب ،

والأطايب، و الحبايب... لكن الكلام مختلف تماماً. هوه جزء واحد اللى لقيت اتفاق اللى هوه الجزء بتاع خليفة الزناتى لما بيختبر أبو زيد ويطرح عليه الأسئله... وطبعاً بيكون حاطط الجمهور فى اعتباره.. الموضوع بأصول..»[17].

ومن خلال المقارنات السابقة والمعلومات التى أوردناها نستطيع فيما يتعلق بإعادة الإنتاج اعتماداً على المدونات أن نصل إلى رأى يوافق رأى ألبرت لورد الذى كتب يقول:

«إن هناك علامات وشواهد فى النصوص ذاتها تشير إلى حقيقة أنها ذات أصل كتابى أو محفوظة عنه، وليست شفاهية خالصة، ففى التقاليد الكتابية الكاملة التطور فى عالم الأدب، لا تكون الصيغ موجودة إذ لا حاجة لها. وقد يكون هناك العبارات المكررة، ولكنها لا ترد إلا قليلاً. وهكذا، فإن الطرز الأساسية الكامنة خلف الصيغ تتغير، والأبيات تكون فريدة، أو أنها تستهدف ذلك»[18].

ويؤكد لورد على رأيه السابق فى موضع آخر بقوله: «وهناك درجات عديدة للعلاقة مع النص الثابت، ففى أحد أطراف التدريج، وفى أعلى نقطة منه، تأتى الأغنية المستقلة عن النص المدون. وفى أحسن أقسامه تأتى الأغنية ذات التقاليد الشفاهية النقية، وتعظم قيمة الأغنية بصورة أكبر لأنها تكون نادرة. أما فى الطرف الآخر من التدريج، فإننا نجد الأغانى المحفوظة عن النص الثابت المطبوع. وقد لاحظنا بعض المستويات بين هذين الطرفين. ولا تستطيع النصوص المحفوظة عن ظهر قلب أن تدلنا على التقاليد النقية أكثر مما يدلنا عليه النص المدون ذاته التى هى نسخة منه.. ويستطيع الباحثون عن طريق الرواة، وعن طريق الأغانى التى تأثرت بالنصوص المطبوعة، أن يعرفوا الكثير عن التقاليد التى تعرضت للمتغيرات الثقافية فى المجتمع التقليدى، وذلك على الرغم من حفظ الرواة لهذه النصوص عن ظهر قلب»[19].

ثالثاً: صعود موجة التأليف المسبق (المؤلفون المحترفون)

يبدو من خلال المراجعة الميدانية أن هناك نمطين للتأليف الشعبى برزا بشدة خلال الخمسين سنة الأخيرة، وذلك بعد تراجع الطرق التقليدية فى الحفظ الشفاهى وانتشار الكتابة. ويتمثل أول هذين النمطين فى إبداع نص من قبل مؤلف محترف فى كتابة النوع الأدبى، سواء كان هو نفسه مؤدياً يمارس غناء ذلك النوع أو كان من غير المؤدين الشعبيين. وثانيهما التأليف على طريقة نص سابق بإعادة صياغة النص. والمعروف أن القصص الشعبى الغنائى (المواويل القصصية)(*) يغلب عليها التأليف المسبق، فهى قصص كتبها ومازال يكتبها كتاب متخصصون يؤجرون على ذلك، وتباع مطبوعة فى طبعات رخيصة فى الشوارع[20].

لقد ظهر عدد من المؤلفين الشعبيين المحترفين لكتابة الموال القصصى فى الدلتا المصرية ومنهم على سبيل المثال الشتاوى خاطر فى المحلة الكبرى، ومصطفى مرسى فى المرج، وحجاج السيد حجاج فى المنوفية. وينسب كثير من الرواة قصة حسن ونعيمة للحاج مصطفى مرسى، ويقول بعضهم إن الشتاوى خاطر كان أحد المصادر المهمة لتأليف القصص لمؤدى الموال من أمثال الريس يوسف شتا وأبو دراع ومحمد طه.

وقد واكب اهتمام الإذاعة من ناحية واهتمام الأستاذ زكريا الحجاوى بالتأليف للمؤدين الشعبيين من ناحية ثانية، أن نمت حركة من المؤلفين المثقفين الذين تخصصوا فى هذا

(١٧) من مقابلة مع الشاعر أحمد حواس، ٥٧ سنة، بقرية سندسط، مركز زفتى، مايو ٢٠٠٣ وقد أشرف كاتب هذه السطور على إعداد وتقديم برنامج الفن الشعبى بالقناة السادسة عامى ١٩٩٧ ـ ١٩٩٨ . وكان موضوع الحلقات هو السيرة الهلالية واختار الشاعر أحمد حواس القسم الخاص بقصص التغريبة... ومن اللافت للانتباه أنه قام بإعادة إنتاج النص إلى مجموعات من الألحان (الأشعار) التى اعتاد عليها والتى تميز طريقته التى ورثها عن والده فى الأداء. وقد تطلب هذا الأمر منه أن يقوم بعمل بروفات لتدريب العازفين على الأغانى الجديدة «لازم اعمل بروفات وخاصة فى الشئ الجديد».

(١٨) Albert B., Lord, The Singer of Tales, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1964, P.183.

(١٩) Albert B. Lord Epic singers and oral tradition: the influence of a fixed text, Cornell university Press. 1991, p.85.

(*) هناك عدد من المجموعات الحديثة للقصص الغنائى الدينى وغير الدينى نذكر منها:
١ – مجموعات القصص والأناشيد العصرية لمحمد على سرية فى أربعة أجزاء.
٢ – مجموعة زين العاشقين فى أشهر قصص الحب الشعبية إعداد وتقديم محمد على أحمد، وتضم قصص أدهم الشرقاوى، حسن ونعيمة، شفيقة ومتولى، ياسين وبهية، وعزيزة ويونس.

(٢٠) د. أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية : مدخل إلى دراستها** ، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣، ص ١٣ .

الاتجاه. فقد قام عدد كبير من هؤلاء بمحاكاة الحجاوى بالكتابة فى قالب الموال، ومن هؤلاء: عبد الفتاح شلبى، وعلى سليمان، وطاهر أبو فاشا الذين قاموا بتأليف المواويل والأغانى وبعض أجزاء السير الشعبية للشاعر سيد حواس وللشاعر السيد فرج السيد(*).

(*) من هذه النماذج: هناك مؤلف شعبى للسيرة النبوية من خمسة أجزاء فى قالب الموال للزجال عبد الفتاح شلبى ظهر فى الستينيات من القرن العشرين.

(أ) التأليف الخالص فى ظل المؤسسات:

عندما وضع الحجاوى برنامجاً لفرقته الشعبية قام بتأليف مجموعة من الأغانى لتضمينها البرنامج وبخاصة فى الافتتاح والختام، وهى أغان وطنية تغنيها الفرقة فى عروضها الجماهيرية. ومن تلك الأغانى أغنية من كوبليهات ما تزال الفرقة تغنيها فى وقتنا الحالى (سبتمبر ٢٠٠٣ بدار الأوبرا) فى غناء جماعى:

مصر العزيزة ... مصر السلام
مصر الحقيقة ... مصر النظام
مصر البشر... مصر المؤمنين
النجارين الحدادين..
علما ودكاتره ومهندسين..
والقمر للسهرانين...
مصر الحقيقية ... مصر النظام
مصر الحقيقة ... مصر السلام

وينسب للحجاوى عدد كبير من الأغانى الوطنية وغير الوطنية والمواويل التى ألفها للفرقة على غرار هذه الأغنية. وكان زكريا الحجاوى نموذجا احتذى به عدد كبير من المؤلفين الذين يؤلفون للفرق الغناء الشعبى.

وبالإضافة إلى الأغانى الوطنية، هناك أغان تؤلف للمسابقات التى تحدد موضوعاتها مسبقا من قبل الإدارة المشرفة على الفرق الشعبية بالثقافة الجماهيرية. يقول أحد المشرفين على فرقة شعبية إحنا بنقعد مع بعضنا المؤدين وأنا، ونقول «احنا عاوزين نغنى حاجة جديدة، طيب نقول إيه بناخد عن المطرب دا كلمتين، والمطربه دى كلمتين.. وأنا أقول كلمتين. وفى النهاية بنجمع كلمات الأغنية ونعمل أغنية على المناسبة.. ونبدأ نجهز ألحانها ومزيكتها ونعمل لها بروفات... وهكذا»(*).

(*) هناك ما يربو على اثنتين وعشرين فرقة غناء شعبية تتبع الفروع الثقافية بالمحافظات بالإضافة إلى ما يزيد عن عشر فرق تلقائية.

ومثل هذه النصوص تخضع لأنواع التقييد التى يخضع لها المؤدى فى السياق الجماهيرى، مما يقود إلى تغيرات دائمة. ونفس الأمر يمكن أن يقال عن الموضوعات التى يطلب من المؤدين أحياناً أن يرتجلوها - أو يعدوها مسبقاً فى مناسبات متعددة -، ولعلنا بذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين الموال أو الأغنية التى تنبع تلقائيًا من وجدان المؤدى وتلك التى يؤلفها له أحد المشرفين أو المسئولين. فالحقيقة أن الموال الذى يغنى عن الاشتراكية مثلا بواسطة مغن ريفى قد لا يلقى أى ضمان لإدراكه أو الشعور بأنه يحظى بالقبول من جمهور القرية من الفلاحين فى أحد احتفالات العرس(٢١).

(٢١) راجع الفقرة الخاصة بالإزاحة والإحلال فى هذه الدراسة.

وكثيراً ما ألفت أغان عن المحافظات المختلفة عندما تجوب الفرق الشعبية هذه المحافظات، مما يعد تقليداً انتقل من فرقة الحجاوى إلى جميع الفرق فيما بعد.

(ب) محاكاة النماذج الشعبية (الأغانى المستعارة)

من هذه النماذج مجموعة من الأغانى التى ألفها زكريا الحجاوى، ومنها أحد النصوص الشعبية الذى يتحدث عن العروس وجمالها، حيث تؤديه الفتيات من أقارب العروس ليلة الحناء أو ليلة الزفاف، إذ تقوم إحدى الفتيات بغناء إحدى الشطرات بينما تردد خلفها بقية الفتيات مطلع الأغنية. يقول النص:

المغنية : على النوار يا سماره .. وعلى النوار وأنا ابيع روحى

المرددات : على النوار يا سمارة .. وعلى النوار وأنا ابيع روحى

المغنية : أيا شعرك سلب الجمال .. وعلى النوار وانا ابيع روحى

المرددات : على النوار يا سماره .. وعلى النوار وأنا ابيع روحى

المغنية : أيا القوره هلال شعبان .. وعلى النوار وانا ابيع روحى

المرددات : على النوار يا سماره .. وعلى النوار وأنا ابيع روحى(٢٢)

ويستمر الغناء هكذا إلى نهاية الأغنية.

لقد اعتمد الحجاوى على هذا النص أو أشباهه عند تأليفه لنص جديد تحت عنوان: دره شامى يا دره شامى. ويقوم بغناء الأغنية مغن محترف فى الفرقة الشعبية تتناوب معه مغنية محترفة، وتقوم بالرد عليه عندما يتوقف فى منطقة معينة من النص:

يا دره شامى أغنية من الصعيد

المؤدى: دره يا دره شامى ..

يا مرصوص على الصوانى يا عينى

المرددون: دره يا دره شامى ..

يا مرصوص على الصوانى يا عينى

المؤدى: قلت لها يا حلوه أورينى

على شعرك وفرجينى ..

المرددون : دره يا دره شامى ..

يا مرصوص على الصوانى يا عينى

المؤدى: قلت لها يا حلوه أورينى ..

على شعرك وفرجينى ..

المغنية: قالت لى روح يا مسكينى

دا شعرى سلب جمالى يا عينى

المؤدى: قلت لها يا حلوه أورينى

على حاجبك وفرجينى ..

المغنية: قالت لى روح يا مسكينى

دا حواجبى هلال شعبان يا عينى

(٢٢) انظر النص الكامل عند د. أحمد مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، **مرجع سابق**، ص ص ٦٦-٦٧ .



المـؤدى: قلت لها يا حلوه أورينى

على عيونك وفرجينى

قالت لى ....

المغنية: قالت لى روح يا مسكينى

دا عيونى عيون غزلان

وتستمر الأغنية حتى نهايتها فى وصف أجزاء الجسم. إن الملاحظ على هذه الطريقة من التأليف أنها ترقى إلى الانتقاء الواعى المثقف، بل إلى حد الاستلهام، وتسير عكس الانتخاب والانتقاء الشعبى الخالص الذى يتم دون وعى أو اتفاق عليه بين أفراد الجماعة الشعبية[٢٣]. فوراء هذا الانتقاء وإعادة التأليف عقلية مثقفة تنطلق من طبيعة مختلفة فى التأليف، وتخضع لفكر مسبق يحرص على ضرورة أن تضم الفرقة هذه الأنواع من الغناء بوصفها نماذج ممثلة لمناطق مصر كلها، كما يقوم بالغناء مغنون محترفون- كما رأينا- على عكس ما يحدث فى السياق الشعبى.

أما عن الطريقة التى كان يتبعها الحجاوى فى التأليف من هذا النوع، فيبدو أنه كان يجتمع بالرواة الشعبيين فى جلسات يستمع إليهم وإلى قصصهم وحكاياتهم ومواويلهم، ثم يعيد تأليفها، لأنه يتمتع بمقدرة عالية فى الكتابة والتأليف. وقبل أن نقف على أحد هذه النماذج لنص من أهم النصوص التى قام الحجاوى بإعادة إنتاجها وهو نص أيوب المصرى لخضرة محمد خضر، يحسن بنا أن نورد على لسان أحد الرواة كيفية جمع النص وإعادة تأليفه. يقول عبد الرحمن الشافعى:

«أيوب المصرى أساسًا بتاعة أم خضره.. وكان اسمها الحاجة مبروكه.. وكانت مداحة من البحيرة وتقاعدت، ولما اتعرف الحجاوى على خضره ماكنتش بتقرا وتكتب.. قعد مع أمها وخد الكلام هو وطوره، وقعد مع خضره وحفظها القصة من جديد». ويضيف عبد الرحمن الشافعى عن ظروف تأليف نص أيوب المصرى:

«مرة جاتنى شكوى متحولة من رئيس الثقافة الجماهيرية من واحد بيقول إن نص أيوب تأليفه وإن الحجاوى خد النص بتاعه.. رحت لخضره.. وبقى هيه المصدر بتاعى قلت لها تعالى.. مين اللى كتب أيوب المصرى.. زكريا الحجاوى ولا حد تانى؟.. قالت: شوف احنا كنا بنقعد مع أمى.. والحجاوى ما ألفهاش من راسه. ده كان بيجى يقعد معانا أنا وابويا وامى ويمسك الصينيه بتاع القهوة، ويسمع لها أو يطلع علبة السجاير، ويكتب عليها اللى احنا بنقوله.. ويعدين ألفها إذاعياً "ويعلق الشافعى على هذا قائلاً مصدر الحجاوى شعبى ميه فى الميه!! (التعجب من عندنا)»[٢٤]

ونستبين من أقوال الرواة أن التأليف كان يتم فى مستويات عدة:

١ - جمع النص وإدخال التعديلات عليه سواء بالحذف أو الإضافة.

٢ - تأليف نص على غرار النص الشعبى (محاكاة النص الشعبى).

٣ - توليف مقدمة (مذهب) لبعض القصص الغنائى.

٤ - تدريب المؤدين المحترفين على غناء النص بعد تعديله أو عمل توزيع جديد فى طرق الأداء.

(٢٣) يشير د. أحمد مرسى إلى أن عملية الانتقاء الجمعى أو الشعبى ليس فى حقيقته عملية واعية مدبرة، أو متفقًا عليها بين أفراد الجماعة الشعبية، ولكنها فى الحقيقة ثمرة التقاليد التى استقرت لدى الجماعة، وإن التغيرات أو التعديلات التى يمكن أن تحدث تصادف هوى الجماعة وذوقها، وليس الابتكار الفردى على الرغم من أن التأليف سواء. فى مرحلة النشأة والتكوين أو فى مرحلة النمو، مهمة الفرد أساسًا. أما الانتقاء فهو مهمة المجتمع كله. (انظر د. أحمد مرسى، الأغنية الشعبية، **مرجع سابق**، ص ص ٩١-٩٣).

(٢٤) من مقابلة مع الأستاذ عبد الرحمن الشافعى، المشرف على فرقة النيل للآلات الشعبية مايو ٢٠٠٣.

ولنحاول الآن التحقق من هذه الأمور من خلال مطلع نص أيوب المصرى الذى حصلنا على روايتين له الأولى: يبدو أنها النص الأصلى الذى حفظته المغنية خضرة محمد خضر عن أمها، وهو مسجل على نسخة محفوظة بأرشيف مركز الفنون الشعبية (النسخة رقم ١ محافظة كفر الشيخ عام ١٩٥٩). أما الثانية، فهى من شريط تسجيل تجارى بتصريح رقابة يحمل عام ١٩٨٥ ومدون عليه «جامع الكلمات والألحان الأستاذ زكريا الحجاوى(*)». ويبدو أنه النص الذى أعد للإذاعة وقامت فرقة موسيقية محترفة هى فرقة أحمد فؤاد حسن بعزف ألحانه:

(*) الشريط من إنتاج صوت الموسيقى، توزيع شركة أبو حمزة للصوتيات، ت. ر/ ١٩٨٥.

(أ) النص المحفوظ بأرشيف المركز

المؤدية :

يا مسعدك ياللى تصلى على النبى(٢)

دا نبى ضمن الغزالة وحلها

موسيقى

اللى صبر نال الهنا وبلغ المنى(٢)

المؤدية :

يا ما جرى لأيوب على حكم الزمن(٢)

وبنت عمه ع البلاوى صابره

موسيقى

وبنت عمه من الأصول الطيبين

المؤدية :

لا يوم شكت أبداً ولا الخالى درى

آه... آه

موسيقى

لا يوم شكت أبداً ولا يوم هانته

آه... آه

موسيقى

المؤدية :

أول سنه يايوب ما قلنا بتنقضى

والتانية يايوب لغلبك صابره

موسيقى

المؤدية :

تالت سنة يايوب بقيت مضنى وعليل

نايم على فرشه حالاته مغيره

نايم على فراشه حالات أيوب عدم(٢)

(ب) النص المسجل على شريط كاسيت

مطلع موسيقى مؤلف

المؤدية :

يا مسعدك ياللى تصلى على النبى

والله نبى ضمن الغزالة وحلها

الصبر طيب للأماره يصبروا

يا ما اللى كان صابر نال الهنا بلغ المنى

واللى ما بقى صابر يلقيه فى الآخره

يا ما جرى لأيوب على حكم الزمن

ودى بنت عمه على البلاوى صابره

تغير اللحن الموسيقى............

مجموعة تردد المذهب :

يا مسعدك يا للى تصلى على النبى

والله نبى ضمن الغزالة وحلها

الصبر طيب للأمارة يصبروا

يا ما اللى كان صابر ينول المغفره

المؤدية :

أول

أول سنة يايوب ما قلنا بتنقضى

المرددات :

والثانيه يايوب لجلبك صابره

المرددات :

آه... آه

المؤدية :

تالت سنه يايوب بقيت مضنى وعليل

المرددات :

آه... آه... آه... آه



يا ريحته ترمى الطيور الطايره
رابع سنة يايوب بقيت رق الغلال(٢)
مثل جمل عليل وحمله مال ورا
شبه جمل عليل وخزامه على اليمين
عمال يتقلب ع اليمين والميسره
عمال يتقلب على اليمين وعلى الشمال
شبه جمل عليل وحمله مال ورا
خامس سنه يايوب ما علو لك الفراش(٢)
سبع مراتب عاليه ومسطره
ساتت سنة يايوب جافوك أهل البلد(٢)
وكرهتك ساير البنية مع الولد
سابع سنة جافوك أمك وابوك(٢)
قالم خدى دا وارحلى به م البلد
قالم خديه يا ناعسه وامشى من هنا
أيوب هايعدينا ونبقى معيره
تقول لهم يا لايمين قالوا الملام(٢)
من باع لحمه يا ناس يبقى معيره

المؤدية :
نايم على فرشه الطيور الطايره
المرددات :
آه ... آه ... آه ... آه
المؤدية :
رابع سنه يايوب بقيت رق الغلال
المرددات :
آه ... آه ... آه ... آه
المؤدية :
شبة جمل عليل وحمله مال ورا
المرددات :
آه ... آه ... آه ... آه
المؤدية :
خامس سنه يايوب ما علو لك الفراش
سبع مراتب عالية ومسطره
ساتت سنه يا أيوب جافوك ناس البلد
وكرهته ساير البنيه مع الولد
سابع سنه يايوب جافوك أمك وأبوك
قالم خديه وامشى بيه يا غندره
تقولهم يا لا يمين قلوا الملام
من باع لحمه يا ناس يصير به معيره

ويستمر النص (ب) الذى أعيد إنتاجه إلى أن ينتهى على النحو التالى:

يا معاشر الأجاويد بتنقل طبعهم
مشيك مع الكامل يزيدك غندره
يا مجرى العيوب على حكم السما
ودى بنت عمه على البلاوى صابره
ودى بنت عمه من الأصول الطيبين
ولا يوم شكت أبدًا ولا الخالى درى



ومن خلال مقارنة النصين يتضح لنا أننا أمام نص جديد أعاد الحجاوى إنتاجة على أساس من النص الشعبى، ولكنه قام بعمل الآتى:

١ – تغيير بعض مفردات النص.

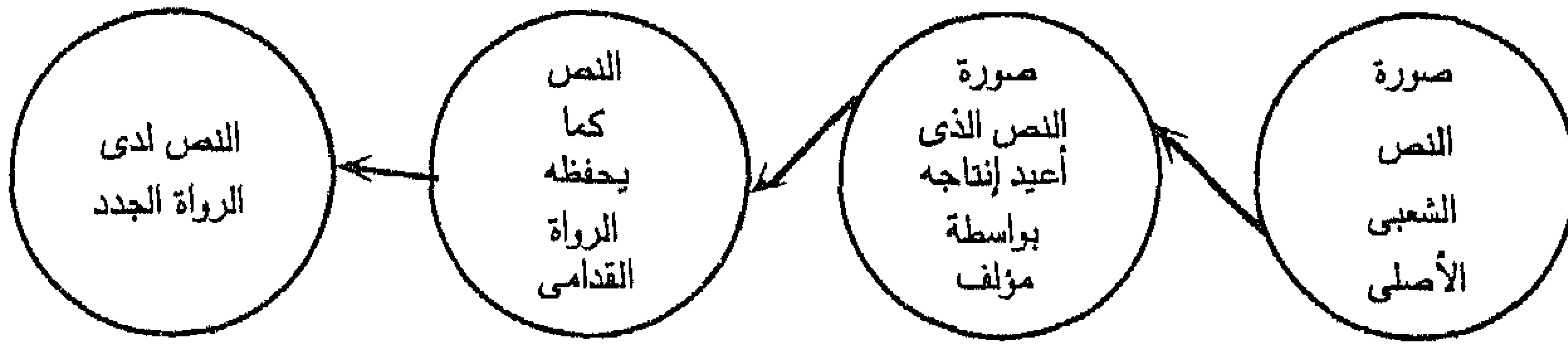
٢ – إضافة بعض الأقسام الجديدة وهو قسم المذهب وقسم الخاتمة.

٣ – تقسيم النص بين المغنية والمرددين.

إن أمر التغير فى النص لم يقف عند هذا الحد ، بل إنه اكتسب شهرته بين الناس على أنه النص الشعبى الأصلى وشاع بين بعض الرواة الجدد الذين حفظوه بعد ذلك(*).

(*) من المؤكد أن جمهور المستمعين عادة ما لا يبالى بمعرفة مؤلف النص الشعبى أو شبه الشعبى الذى يسمعه، ولا يدرك الدورة التى مر بها هذا النص فى ظل الرعاية المؤسسية أو الأفراد المهتمين من المؤلفين.

وتدلنا المعلومات التى حصلنا عليها من المقابلات أن أعضاء الفرقة الشعبية ومن بينهم المغنية الشعبية فاطمة سرحان تقوم- بوصفها من أفراد الجيل القديم وبعد وفاة خضرة محمد خضر- بتحفيظ الأجيال الجديدة مقاطع من هذا النص . ومع أن النص مع غيره من نصوص هذا النوع الأدبى قد توارى من الميدان وانحسر رويداً رويداً، إلا أنه أو بعض أجزائه على الأقل ما يزال ينتقل إلى الأجيال الجديدة، بما يمثل دورة جديدة من دورات إعادة إنتاج النص الشعبى فى ظل الظروف المتغيرة . ويمكن لنا أن نرسم دورة النص من هذا النوع على النحو التالى:





رابعاً : الوسائط الجديدة

(أ) شرائط التسجيل الصوتى

تحكم إعادة الإنتاج عن طريق شرائط التسجيل عدة اعتبارات هى:

١ – طبيعة الوسيط، فهو يختلف عن تقديم النص فى الأداء الحى.

٢ –غياب الجمهور المتلقى فالجمهور افتراضى أو مجهول(*).

٣ – قصر المدة الزمنية المتاحة للمؤدى مما يدفع إلى الاختصار.

٤ – تدخل أصحاب الشركات وفق اتجاهات تجارية أو فنية.

٥ – خضوع الشريط إلى الرقابة الرسمية عن طريق الرقابة على المصنفات الفنية.

(*) يقصد بالجمهور الافتراضى ذلك الجمهور الذى يضعه كل من منتج النص والراوى الشعبى فى اعتباره كمستهلك للشريط بما يشبه تماماً عملية العلاقة بين الكاتب والقارئ ودار النشر، حيث يسيطر على الكاتب أى كاتب جمهور القراء الذين يوجه إليهم كتاباته.

إن المادة الشعبية حين تعبأ فى شرائط تسجيل أو اسطوانات تنتقل من مكان إلى مكان، وتحل مكان المؤدى بحيويته، وحضوره مما ينتج نصاً جديداً. ومع أن الانتقال عن طريق شرائط التسجيل يعد نوعاً من الشفاهية، إلا أنها شفاهية مختلفة تماماً عن شفاهية أسلافنا كما يقول بول زمتور فلم تعد لشفاهيتنا فى نهاية القرن العشرين (أو بداية القرن الحادى والعشرون) نفس النظام الحاكم لشفاهية إسلافنا. هم كانوا يعيشون فى الصمت الأزلى العظيم، حيث كان لصوتهم رجع صدى، كأنما ترجعه مادة ما. كان العالم المنظور من حولهم يعيد صدى صوتهم، أما نحن فغارقون فى ضوضاء لا تبين، يصعب على صوتنا فى خضمها أن يحتل فضاءه السمعى؛ لكن تكفينا وسائل ميكانيكية فى تناول إمكانيات الجميع المالية لكى نستعيد صوتنا وننقله فى حقيبة(٢٥). فماذا يحدث للنص عندما يعبأ فى شريط تسجيل؟

(٢٥) بول زمتور، المدخل إلى الشعر الشفاهى، مرجع سابق، ص ٢٥ .

١ – النصوص المنفتحة والنصوص المغلقة

أطلق إكو على النصوص التى تستحث ميلاً قوياً للوصول إلى تفسير محدد اسم النصوص المغلقة، وذلك فى مقابل النصوص الأكثر انفتاحاً. وقال إكو إن النصوص الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرى نصوص تنزع إلى أن تكون من النصوص المغلقة. ولكن، لأنها نصوص تبث إلى جماهير غير متجانسة (أى متنوعة)، فإن عمليات حل شفرة هذه النصوص أو فكها (Decoding) لابد أن تتنوع بالضرورة[٢٦].

(٢٦) دانيال تشاندلر، **معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات (السيميوطيقا)**، ترجمة: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، دراسات نقدية، ع٣، ٢٠٠٢، ص ١٤٠.

ولكن شرائط التسجيل مع أنها تعد من بين وسائل الاتصال الجماهيرى (الميديا الصغيرة) إلا أنها لا تنتج نصوصاً مغلقة بل هى فى حد ذاتها وعند تعبئتها تعتمد على نصوص منفتحة، فبعض هذه الشرائط تبدأ بمطالع مؤلفة خصيصاً بأغنية جماعية تؤديها مغنية حسنة الصوت تقود مجموعة من المرددين (كورس)، وهى طريقة إعلانية تقدم القصة التى يحتويها الشريط للمستمعين (تقنية جديدة فى الإعلان). وفى نوع آخر من الشرائط، يقدم أحد الباحثين أو المهتمين بالأدب الشعبى للقصة أو النص بتلخيص القسم الذى سوف يغنيه المؤدى (حالة مثل الشاعر عبد الرحمن الأبنودى مع الشرائط الخاصة بالشاعر جابر أبو حسين). ومن النماذج الدالة على النوع الأول مطلع قصة عزيزة ويونس التى تبدأ بأغنية ترددها مجموعة من المغنيات:

المرددات: قصة عزيزة لما يونس راح لها
قصة جميلة تعجب الناس كلها
قصة عزيزة ....
قصة جميلة................
اسمعها من حواس هايشرح ما حصل
فى وصف شامل عن عزيزة فى قصرها

ثم يبدأ الشاعر فى رواية القصة: قال الرواى يا سادة يا كرام....



٢ – الرقابة الرسمية والإيديولوجية

والرقابة من أهم العوامل التى تغير النص المنتج فى شريط تسجيل. تبدأ عملية التغير منذ تدوين النص وإعداده للحصول على موافقة الرقابة على المصنفات الفنية؛ لأن ما يقدم للرقابة هو نص مكتوب بالطريقة المعروفة فى تدوين الشعر، وهو يختلف إلى حد كبير عن النص المغنى فعليًا. إن هذا التغير يمكن فهمه بالنسبة للمشتغلين بنصوص الأدب الشعبى عندما يدونوا نصًا سجل فى الأداء الحى أو من شريط تسجيل. فالتدوين ينتج نصوصًا مكتوبة على الطريقة المعروفة للأشكال الأدبية: القصيدة ـ الموال ـ المربع وهكذا. والنص المدون نص مختصر بالضرورة، ولا يفكر كثيرون ممن يدونون النصوص فى نقل كل كلمة نطقها المنشد أو الشاعر؛ إذ يكاد يخمن المدون ما كان المنشد أو المغنى ينوى غناءه وليس الشئ المغنى بالفعل. ولا يستطيع أحد أن يزعم أن التكرار الذى ينتج فى النص المؤدى غير ذى أهمية، ولكن المستمع للنص يكاد يميز بين مستويين من النص المنتج هما النص المدون المعروف والنص المؤدى.



إن هناك آثاراً معقدة تنتج من جراء التسجيل على شرائط تجارية، فعندما تصبح هذه الشرائط مجالاً رئيسياً ومصدراً للدخل بالنسبة للمغنى الشعبى، فإنها تخضع للتنقيح. ويشعر المؤدون حينئذ بقيمة هذه السلعة التجارية التى يروجون لها. والأمر الأكثر أهمية هو حقيقة أن الشريط يكون عرضة للرقابة، ليس فقط الرقابة الرسمية من قبل الدولة، ولكن أيضاً رقابة إيديولوجية وفنية أحياناً من قبل المنتج الذى ينتمى بالضرورة إلى جماعة ثقافية مختلفة (أحد المثقفين). والمثال الدال على هذه الرقابة ما أخبر به الشاعر سيد الضوى الذى سجل عدة شرائط تسجيل من بينها تسجيل لقصة عالية وأبى زيد، وهى القصة التى تحكى عن تخفى أبى زيد فى زى درويش لكى يسرق فرس العقيلى، ولما وصل إلى ديار العقيليين طلبت منه الجارية أن يصنع عقداً لسيدتها عالية. وقد تحدث النص الذى يغنيه سيد الضوى عن الجارية بنت سودان من أرض العبيد، ولكن المشرف على التسجيل قرر أن هذه العبارة ليست مقبولة وغيرها إلى عبارة السودان وأرض الصعيد، وعندما سئل الضوى لماذا لم تعترض على ذلك؟ أجاب مازحاً همه ها يسمعوا كلامى ويسيبوها؟! لقد غنى الشطرات بالفعل، ولكنه لم يكن متأكداً أو واعياً أن المنتج حذف بعض الشطرات من النص المسجل.

ويطلعنا مطلع أحد شرائط التسجيل الصوتى التجارية للقصص الغنائى فى موال شفيقة ومتولى على تغير آخر. فقد أنتج مؤدى النص حفنى أحمد حسن الزهر فى المربع ونطق القافية كما تنطق فى لغة الحياة اليومية، على عكس ما اعتاد غناءه فى السياق الشعبى (وهو من الصعيد). وهكذا خرج النص عن التجنيس المألوف. وقد يكون للجمهور الافتراضى الذى ينتج له الشريط سطوته وتأثيرة الكبير فى هذا الإطار، فقد أكدت أقوال الرواة ممن جمعت منهم المادة الميدانية أنهم يتعاملون مع تسجيل الشريط كما لو أنهم يؤدون أمام المثقفين فى العروض الجماهيرية. إنهم قد يضيفون بعض الشطرات أو التعليقات التى لا يلجأون إليها أمام جمهورهم الشعبى.

٣ – استعارة نظام المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية

وإذا كانت القصة يجب أن تؤدى إلى نهايتها فى الأداء الحى، فإنها فى حالة التسجيل على شريط قد تختصر أو أنها لا تكتمل؛ ولذا تلجأ شركات الصوتيات إلى تقسيمها إلى أجزاء قد تصل إلى عدة شرائط، مما يجلب للشركة ربحاً أكبر بالمفهوم الاقتصادى من حيث إنتاج القصة الواحدة فى عدد من الشرائط. وتتشبه الشركات بذلك بنظام المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية التى تنتج الرواية فى عدة حلقات(*). إن المنتج قد يتفق مع المؤدى أن يتوقف فى مناطق يرتفع فيها إيقاع الأحداث لتصل إلى ذروتها الدرامية، مما يعد أحد عوامل التشويق التى تجذب الناس إلى شراء مجموعة الأجزاء مكتملة. وهذا الصنيع يعيد للأذهان التقنية التقليدية التى كان يلجأ إليها الشاعر فى المقهى حينما يتوقف فى موضع ملتهب من السيرة ليجذب الجمهور للحضور الليلة التالية.

ولكى نتحقق مما أوردناه من تغيرات فى النص عند إنتاجه فى شريط تسجيل سوف أحاول فى السطور التالية أن أفحص أحد الشرائط التجارية لقصة حسن ونعيمة التى يغنيها المغنى المعروف محمد طه:

(*) أنتج الشاعر محمد اليمنى قصة أبى زيد الهلالى واليهودى فى ثمانية شرائط تسجيل عن شركة أبو حمزة للصوتيات، ويتبع فى علاقته مع الشركة ما يمكن أن نسميه أسلوب محترفى الكتابة والإخراج فى المسلسلات التلفزيونية. فكلما اقتربت القصة من النهاية خلق لها امتداداً جديداً.. وهكذا.

مطلع النص فى الشريط(**)	مطلع النص فى الكتاب(***)
المؤدى:	
يا ليلى يا ليلى.. يا عينى يا يا ... ليل	أسفى على انتقل ظلما ولا علموا
كلامنا بلدى اسمع يا ولدى	علشان حبيه وفاته بكر ولا علموا
المرددات:	
كلامنا بلدى اسمع يا ولدى	غريب مالوش حد صان الوعد ولا علموا
المؤدى:	
كلامنا بلدى اسمع يا ولدى	....
المرددات:	
كلامنا بلدى اسمع يا ولدى	....
المؤدى:	
آه ... قصة عظيمة	....
المرددات:	
حسن ونعيمه	....
المؤدى:	
أصل الحكاية سمعت الدور يعجبكم	أصل الحكاية سمعت الدور يعجبكم
حادثة تبكى سليم القلب يعجبكم	علشان ولد فن صيته رن يعجبكم
وراح فيها ولد فن حديثه رن يعجبكم	حادثة تبكى سليم العقل يعجبكم
من الصعيد للبحيره ألفوا موال	من الصعيد للبحيرة ألفوا موال
علشان جدع مات فى الغربة مالهش موال	علشان ولد مات فى الغربه وله موال
وعلى الأواخر أنا راخر ها قول موال	وأنا على الأواخر أنا راخر هاقول موال
عسى يكون عال الموال يعجبكم	وإياك يكون عال والموال يعجبكم

وهكذا تتوالى المواويل السباعية، ولكنا نكتفى بهذا المطلع نظراً لطول النص الذى يأتى فى عدة صفحات.

هذا الشريط هو، أحد الشرائط التى أنتجت تحت تأثير نص مؤلف مسبقا لقصة حسن ونعيمة (موال حسن ونعيمة). والشريط يحمل تصريح رقابة صادر عام ١٩٨٥، وهو على ما يبدو إعادة طبع للشريط فى نسخة جديدة عام ١٩٩٦، نسخة أولى ظهرت فى أوائل الثمانينيات، اعتمادا على نص مدون ألفه الريس مصطفى مرسى. ولنا ملاحظات عدة على النص الذى يحتويه الشريط بعد مقارنته بالنص المدون وهى أنه:

١ - يبدأ بمقدمة موسيقية مع افتتاحية غنائية تقسم الغناء بين المغنى (المطرب) وبين كورس (مجموعة من الفتيات) تردد شطرتى المذهب. وتتكرر هذه الطريقة فى ختام الموال.

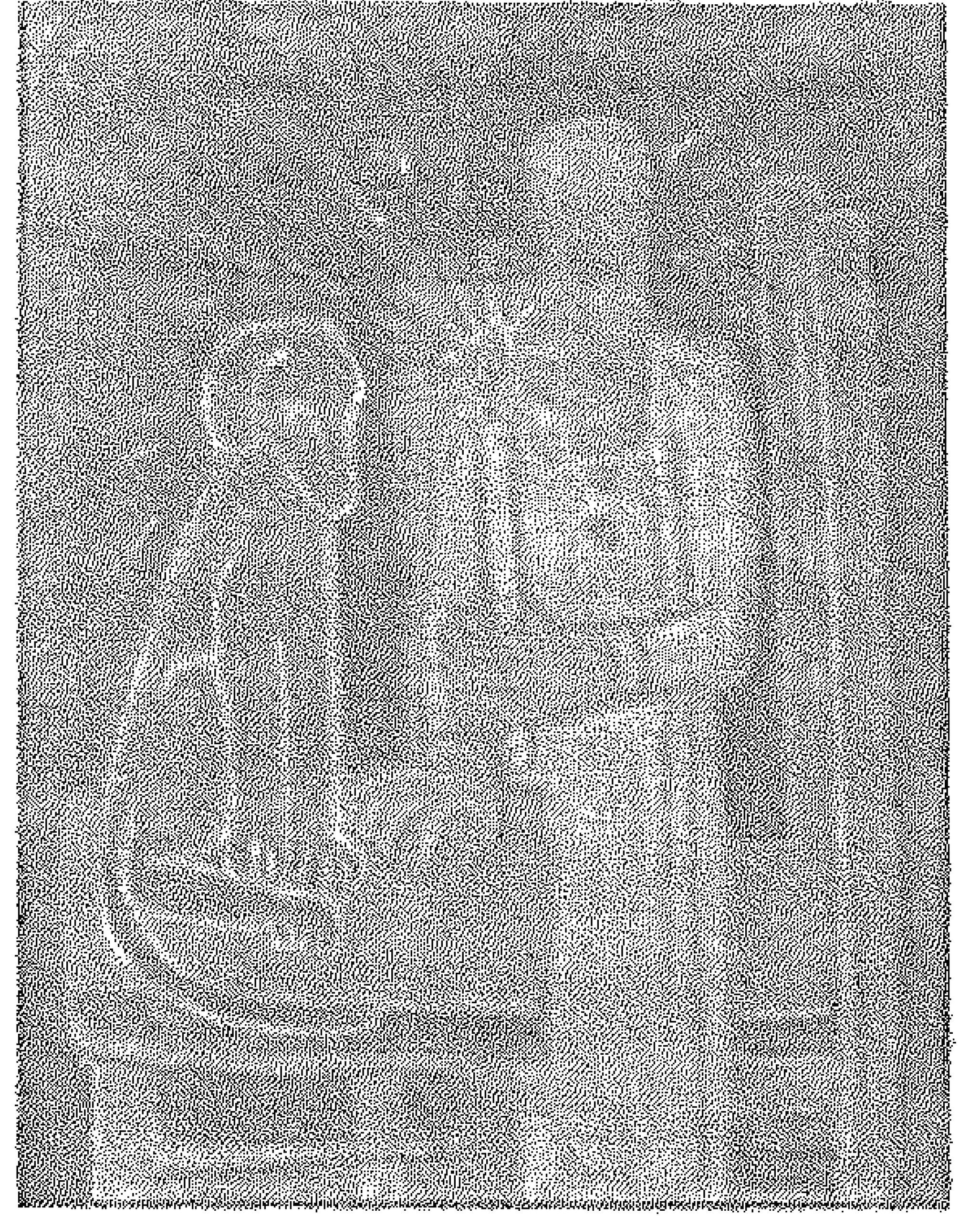
٢ - كسر النظام المعتاد للموال القصصى الذى يبدأ بالعتب ويؤجل الغطاء إلى آخر الموال.

٣ - البدء بعبارة ليلى يا عينى يا ليلى التى تعد إحدى الخصوصيات فى غناء هذا المؤدى.



(**) راجع النص المؤدى فى شريط التسجيل فى ملاحق النصوص الميدانية فى هذه الدراسة.

(***) **كتاب النجم العالى فى الفن الغالى**، ١٩٤٩، د.ن، ص ص ٢١-٣٢.



٤ – جاء التعديل فى النص ذاته على عدة أوجه:

(أ) تبديل بعض المفردات بمفردات جديدة إما لسهولة نطقها أو لقرب معناها لفهم المستمع الجديد.

(ب) ذكر بعض العبارات التى توحى بتجديد زمن رواية النص مع علاقته بالظروف السياسية والاجتماعية. تذكر إحدى الشطرات وهى الشطرة (١١٥): **فى العهد السابق من الرشوة والغش ماتت ناس مظلومين**، وفى ذلك إشارة إلى عهد ما قبل الثورة الذى وقعت فيه حوادث القصة، بما يعد تكريساً لفكرة فساد الحكم ما قبل الثورة وهذه الشطرة أضيفت من قبل المؤدين بعد الثورة.

(جـ) فى إحدى الشطرات: شافت ولدها بزازها م اللبن حنت التى حذفها المغنى لاعتبارات قد يكون من بينها تدخل منتج النص أو رفض الرقابة لمفردة بزازها.

(د) إضافة بعض الشطرات الجديدة تماماً على النص.

(هـ) التفريق فى النص المسجل بين العمدة ووكيل النيابة وضابط البوليس، بما يوحى بزيادة وعى المغنى بالفروق المهنية بين كل منهم فى حين أنها كانت فى النص المؤلف رجال الحكومة.

(و) ذكر اسم الضابط الذى قام بالتحقيق فى القضية: على الدرملى.

(ز) إحلال عبارات أكثر منطقية مثل: يا ما أحلى سهر الحريم بعبارة ياما كتر سهر الحريم.

(ح) إبدال مكان بعض المواويل حيث تبدل الموال رقم ١٥٨ بالموال رقم ١٦٤ .

(ط) تبدلت فى الموال رقم ١٥٥ مفردتان حيث تحولت الجمل إلى الجدع واللئايم إلى الخاينين الأكثر شعبية.

إننى لن أحاجج هنا بفكرة غلبة الصيغ الشفاهية على النص الأصلى الأقدم، فالمعروف أن هذا الموال القصصى من النوع المؤلف مسبقا عن طريق الكتابة من قبل مؤلف متعلم، لكن حجتى هنا تقوم على أن إحداث التغييرات على هذا النحو جاءت بسبب تغير الظروف العامة حول المغنى، وكذلك ظروف إنتاج الشريط. فقصة حسن ونعيمة لها خصائص خاصة تختلف فى موضوعها الذى يعكس جرائم الشرف المعهودة (مثال شفيقة ومتولى) إذ إن بطل القصة الذى قتل هو الرجل (حسن) وليس نعيمة. وفى كل الروايات لم تظهر آية إدانة لسلوك حسن؛ إذ يلقى سلوكه فى كل الأحوال قبولا من قبل المغنين والجمهور على السواء.

ينصب اللوم فى النصين على قتلة حسن ونعيمة وليس على حسن. ولكن هناك وجهة نظر أخرى توجه النقد لنعيمة، وهى تختلف فى النص الأصلى الذى جاء فى كتاب النجم العالى فى الفن الغالى، ١٩٤٩، ص ص ٢١–٣٢؛ إذ يقول النص إنها تخفت عن أبيها وإخوتها وتسللت إلى ضابط البوليس فأخبرته بالجريمة مما تسبب فى زجهما فى السجن. وتنتهى القصة ببقاء نعيمة وحيدة فى منزلها. أما النص الذى بين أيدينا، فينتهى بالحكمة التى تعرفها نعيمة على أن حسن مظلوم، وأن إخوتها كانوا على باطل حين قتلوه. إنها



تطلب ممن يزينون قبر حسن أن يهتموا به، وأن ينقشوه بالزيت والبويه. ويختم النص على النحو التالى:

المغنــى: كلامنا بلدى اسمع يا ولدى

المرددات: كلامنا بلدى اسمع يا ولدى

قصة عظيمة...

حسن ونعيمة...

أصل الحكاية سمعت الدور يعجبكم

إن شرائط التسجيل الصوتى أسهمت فى الترويج لدورة جديدة من إعادة الإنتاج تبدو من خلال مراجعتنا لعدد من القصص الغنائى الأحدث. وتتمثل هذه الدورة فى نسـ قصص جديدة حول جرائم الشرف على غرار القصص المشهورة السابقة زمنيا، والتى توارت أو كادت من الميدان الحى مثل قصة حسن ونعيمة وشفيقة ومتولى. ولكن القصص الجديد لا يقوم على جرائم نشرت فى الجرائد، وإنما لقصص ألفت بطريقة جديدة متأثرة كثيراً بالحبكة الدرامية للمسلسلات التلفزيونية. ومن نماذج هذه القصص قصة تفاحة ووردانى أو الزوجة البريئة التى ظهرت فى شريط للريس يوسف شتا، وقصة فوزى وإنصاف التى ظهرت فى شريط تسجيل للمغنى حفنى أحمد حسن على طريقة أدائه الأسبق لقصة شفيقة ومتولى، وغير ذلك من القصص.

(ب) برامج الفنون الشعبية فى الميديا

يتمثل دور الميديا (الإذاعة والتلفزيون... إلخ) فى إعادة إنتاج النصوص الشعبية من خلال برامج الفنون الشعبية التى بدأت منذ وقت مبكر فى الإذاعة أى فى حدود الخمسينيات. فقد بدأت الإذاعة آنذاك بإعداد برامج للفنون الشعبية أتاحت فيها الفرصة لبعض المؤدين الشعبيين مثل سيد حواس والسيد فرج السيد من شعراء السيرة، ويوسف شتا ومحمد طه وأبو دراع من مغنى الموال. اتخذت هذه الوسيلة الجديدة من قبل عدد من المؤلفين -كما سبق أن أشرنا- لإعداد نصوص يغنيها هؤلاء المؤدين، فضلاً عن تقديم بعضهم لروايات السيرة عبر الإذاعة (مثال برنامج إذاعة الشعب على مدار عام كامل قدم فيه الأبنودى الشاعر جابر أبو حسين). ومع بدء البث التلفزيونى عام ١٩٦٠ قدمت قناته الأولى برنامجًا تحت مسمى الفن الشعبى، وما يزال هذا البرنامج يقدم حتى الآن. أما القنوات الإقليمية التى توالت خلال حقبة التسعينيات، فقد جعلت ضمن برامجها برنامجًا للفنون الشعبية المحلية. ولاشك أن هذه الوسائل الجديدة تقوم فى بعض برامجها بإعادة إنتاج النصوص، كما أن المؤدين يخضعون لقيود كثيرة عند تقديمهم للفنون الأدبية الشعبية مما يحتاج إلى دراسة تفصيلية نطمح أن نوفق فى إجرائها فى المستقبل القريب.

خامساً: الاستعارة

تتداخل عملية الاستعارة مع عملية التأليف من قبل مؤلفين محترفين الذى عرضنا له فى الفقرات السابقة. ويثير موضوع استعارة الفئات الشعبية لبعض إبداعات الفئات الأعلى بعض الآراء الكلاسيكية التى كانت ترى أن الطبقات العليا هى التى تقوم بالإبداع، بينما تنحصر مهمة الطبقات الشعبية فى الاستهلاك، وأن إبداع هذه الأخيرة ينحصر فى محاكاة

الطبقات الأعلى. لكن هذا الجدل حسم بعد إجراء دراسات عديدة تؤكد قدرات الطبقات الشعبية على الإبداع، فضلاً عن عملية التبادل والاستعارة بين الطبقتين، فيما يعرف بالفولكلور الهابط والفولكلور الصاعد. ولن نستطرد كثيراً فى بيان هذه القضية التى عرض لها محمد الجوهرى بالتفصيل فى كتابه علم الفولكلور(٢٧).

لقد كشفت دراسة السعيد المصرى المشار إليها فى مقدمة هذه الدراسة عن وجود أربعة آليات للاستعارة الثقافية (لدى فقراء الحضر): المحاكاة، والتلقى، والاستهلاك، وأضاف إليها آلية رابعة هى التدين وقام بشرح كل آلية من هذه الآليات الأربع(٢٨).

والاستعارة تتم بصورة تلقائية أحياناً ومقصودة أحياناً أخرى، ولكنها مع المؤدين المحترفين تتم بصورة مقصودة فمع أن من طبيعة احترام التراث أن يأتى فى المحل الأول من اهتمام أغلب الأفراد فى المجتمع، إلا أن التجديد، أو الاستعارة، أو غيرها لا يتوقف سواء فى ميدان العمل، أو فى ميدان شغل الفراغ. وهو لا يقتصر على ميدان دون غيره. فالتجديد والتطوير والتغيير لا يتوقف حتى فى مجال الحياة الدينية، التى يعتقد أنها تمثل معقل التقليدية وحصنها الحصين، حيث تسود الطقوس ويسيطر التمسك بكل ما هو قديم(٢٩).

إن كل جيل من أجيال المؤدين الشعبيين يقوم بانتخاب ما يراه صالحاً أو يستعير ما يتلاءم مع ذوق الجماعة الشعبية، ثم يعيد صياغته وفق عملية انتخاب وانتقاء سبق أن أشرنا إليها، وهى العملية التى يتحدث عنها سوكولوف بقوله: «... ولا يدمج أى جيل فى مأثوره أى منتج إلا بعد أن يمر بعملية الانتخاب والترشيح والصقل، وهى العملية التى تتوفر للمنتج أقصى قدر من التعبير والتمثيل لرؤى هذا الجيل وأفكاره وقيمه»(٣٠). وهؤلاء المؤدون الشعبيون ليسوا مجرد ناقلين للمأثورات، بل هم مبدعون بدرجة من الدرجات على حد قول سوكولوف.

وتأتى عملية الاستعارة لبعض الفنون الأدبية الشعبية لدى المؤدين المحترفين ممن يتصلون بالمؤسسات الثقافية بصورة مكثفة، إذ يحاول هؤلاء محاكاة القوالب الغنائية التى يغنيها المغنون المعروفون. ومن بين الأمثلة التى نوردها لهذا الاتجاه قيام أحد المؤلفين بتأليف بعض الأغانى الدينية التى تحاكى ما يغنيه المطرب محمد الكحلاوى أو غنائها بالطريقة التى يغنى بها هذا المطرب. ومن هؤلاء المنشد محمد الحملى من فرقة الآلات الشعبية بمركز دسوق بكفر الشيخ الذى يغنى:

يا قاصدين مكه — فى حب النبى المختار
بيقرب السكه — ويهون المشوار

* * *

لما رمانى الشوق — مشيت على قدمى
بين الرجا والخوف — سالت دموع ندمى

* * *

فُت الوطن والجاه — وأعز خلانى
ولبيت حبيب الله — والخطوه سبقانى

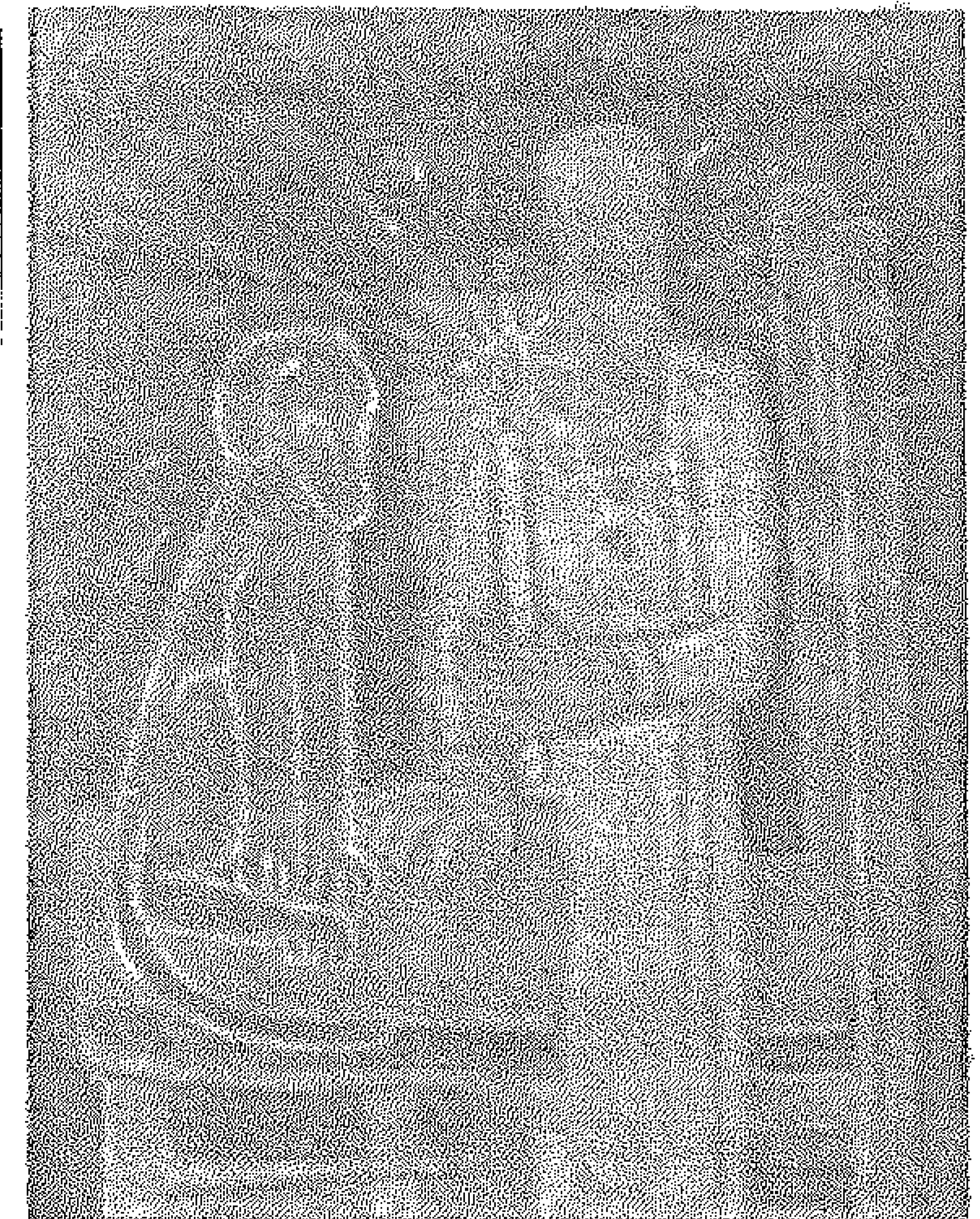
يا قاصدين مكه ... (إعادة)

(٢٧) راجع: محمد الجوهرى، **علم الفولكلور**، جـ١، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣، ص ص ٣١٤-٣٢٧.

(٢٨) راجع الدراسة المذكورة ص ص ٢٩٦-٣٠٨.

(٢٩) محمد الجوهرى، **بحث التراث والتغير الاجتماعى**، الكتاب الأول، الإطار النظرى وقراءات تأسيسية، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص٦٢.

(٣٠) يورى سوكولوف، **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة: حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١، ص١٥٥.



إن هناك من النماذج الدالة على قيام المؤدين الشعبيين بالاستعارة ما يند عن الحصر. ويكفى النموذج الذى أوردناه للتدليل على هذا العامل من عوامل إعادة الإنتاج.

سادسًا: الإزاحة والإحلال

تقوم جدلية الإزاحة والإحلال كواحدة من سمات آليات التناص فى الأدب المكتوب، وتسفر عن نفسها فى صور عدة للنص تختلف كل منها عن الصور الأخرى؛ إذ «قد يقع النص فى ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر، وتترك جدليات الإزاحة والإحلال هذه بصماتها على النص...»[31].

وفى مجال الأدب الشعبى، فإن عملية الإزاحة والإحلال تقوم على مستويين أحدهما خارجى والآخر داخلى. يقوم المستوى الخارجى من الإزاحة والإحلال على عملية التناص مع الثقافات الأخرى التى تتصل بها الأجيال المختلفة وفق مرشحات تفرز ما هو صالح لأن يدمجه كل جيل فى ثقافته. وأما المستوى الداخلى، فإنه يقوم بالتغيير المستمر من قبل الأجيال المتوالية من الرواة الشعبيين الذين يجرى كل منهم التغيير الذى يناسبه وفق معاييره[32]. وقد أشرنا قبل قليل لبعض أوجه هذا التغيير خلال عمليات التكرار، وخلق التنويعات النصية، وغير ذلك من عمليات.

ويدلنا على عملية الإزاحة والإحلال شيوع الأغانى الدراجة التى تدخل تعديلات على أغان كانت شائعة على أفواه الناس، بعضها يرجع إلى القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين.. ثم يقوم المؤلف بصناعة نص على غرار النص الأصلى.. وبالطبع يعتبر هذا التعديل إنشاء جديدا للأغنية المختارة، ويشيع هذا اللون مع الأغانى المصاحبة لفرق الرقص الشعبى، وبعض فرق الغناء الشعبى[33].

أما المجال الثانى الذى تتم فيه عمليات الإزاحة والإحلال، فهو التغير الذى يحدث فى هيئة النص عند مصاحبة أحد المثقفين لمغن شعبى أثناء الأداء ذاته، أو تدخل هذا المثقف فى تغيير بعض موضوعات النص. والنموذج الذى نستدل به على هاتين العمليتين وهما التغير فى هيئة النص وفى بعض عناصر موضوعه هو مقتطف من عرض فى بيت السحيمى فى شهر رمضان عام ١٤٢٤هـ الموافق لشهر نوفمبر ٢٠٠٣. فقد قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودى بتقديم شاعر السيرة سيد الضوى بمقدمة عامة عن مرحلة الريادة فى السيرة الهلالية، وشرح للجمهور بعض الأحداث السابقة، ثم قام بممارسة عدة تدخلات وتعليقات أثناء أداء الشاعر للنص(*)، وفضلا عن ذلك فإن هذا المقتطف يظهر التغير فى بعض عناصر الموضوع:

يقول الأبنودى البطل العظيم أبو زيد يعبر بصدق عن أحاسيسه تجاه غريمه، ثم يورد شعرًا على لسان أبى زيد للتأكيد على هذا القول:

لو جيناه فى سن عشرين
وهو عند عند الإله بها هايم
لكان خد منا العشرين
ونهب كل البهايم

(٣١) د. صبرى حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة **ألف**، ع٤ (١٩٨٤)، ص ص١٠-١١.

(٣٢) عبد الحميد حواس، أوراق فى الثقافة الشعبية، **مرجع سابق**، ص ٨٥، ص١٨١.

(٣٣) راجع: رشدى صالح، إعداد الموسيقى والغناء الشعبى للمسرح، **الفنون الشعبية**، ع٣، ١٩٦٥، ص٩٢.

(*) تختلف طبيعة العرض بين السياقين الشعبى والجماهيرى فى كثير من الوجوه التى تحتاج إلى دراسات موسعة.



لو جيناه فى سن تلاتين
سيد العمامه النضيفه
لكان خد منا التلتين
وكان نهب خضره الشريفه

لو جيناه فى سن أربعين
وعند الإله بها هايم
لكان خد منا الربعين
ونهب بنات الهلاليل

لو جيناه فى سن خمسين
راجل قليل وجاها
لكان شال منا خماسين
ينسيه لبن الرضاعه

لو جيناه فى سن ستين
على الحرب هوه ما قادر
لكان نهب منا ستين
ناعسه وعاليه بنت جابر

لو جيناه فى سن سبعين
والدمع عينه هلا يل
لكان نزل علينا مثل سبعين
وحده كان فرق الهلايل

إلا جيناه فى سن الثمانين
بعد الكبر ما فاح من عيونه
ولاد عمه الدنيين
يشور شورته يخلفوها

وعندما بدأ الشاعر سيد الضوى فى غناء هذا الجزء لوحظ أنه حاول أن يتبع الأبنودى فى روايته، بعد أن كانت روايته من قبل والتى جمعها منه الأبنودى نفسه تقول إن الزناتى هو الذى يشكو حاله لابنته سعدى بعد أن استطاع أبو زيد أن يصيبه فى النزال بينهما، فيقول لابنته:

لو جونى فى سن عشرين
أنا عند الإلهى بهايم (بها هايم)
لكت خدت منهم العشرين
ونهبت كل البهايم

لو جـــونـى فى سـن تلاتين
أنا سـيـد العمامه النضيفة
لكان خدت منهم التلتين
ونهبت خضره الشريفه

وهكذا إلى نهاية المشهد الذى يشكو فيه الزناتى كبر سنه وضعف معسكر الزناته أمام الهلاليين.

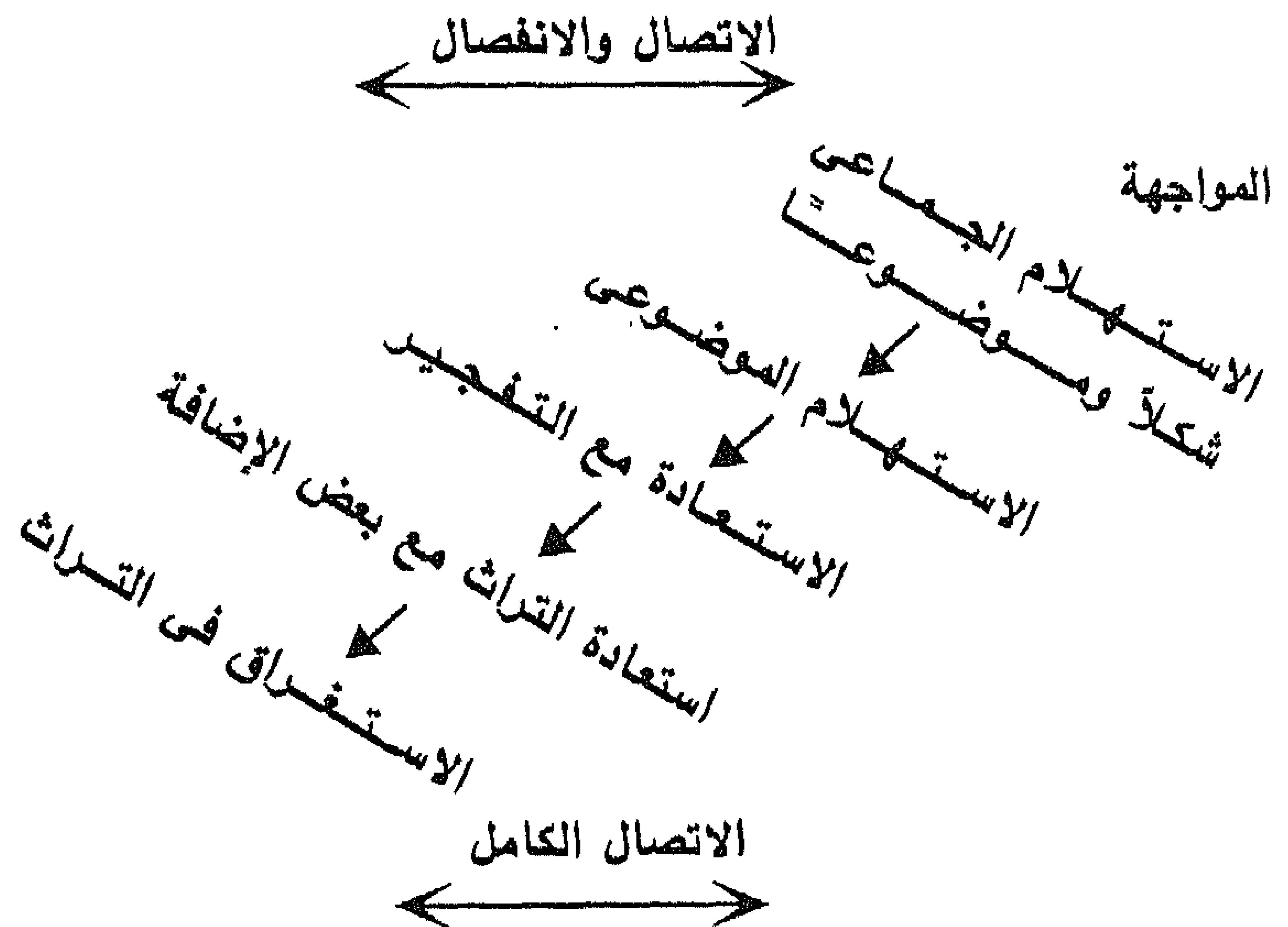
إن هناك عوامل عديدة تعمل فى اتجاه الإزاحة والإحلال منها الاتجاه إلى التعقيل، واستخدام العناصر المحلية لتحل محل عناصر نسيت أو يراد تغييرها، يضاف إلى ذلك رقابة اللاوعى، سواء من جانب المؤدى أو الجمهور بما يمكن أن تؤدى إلى أشكال متعددة من إعادة الصياغة(٣٤). وفى اتجاه آخر يعمل الحذف بدوره المؤثر على إسقاط عناصر من النصوص الشعبية لم تعد ملائمة لظروف الحياة المتغيرة.

(٣٤) راجع فى هذه الفكرة الأخيرة بالتفصيل. أحمد مرسى، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، **مرجع سابق**، ص٦٠-٦٢.

سابعًا: الاستلهام

لا أنوى تفصيل الحديث عن الاستلهام فى الدارسة الحالية، لأن ميدان الاستلهام متعدد الجوانب بحيث لا نستطيع أن نوفيه حقه من البحث، إذ يحتاج أن تفرد له دراسات مستقلة بوصفه أحد مراحل أو مستويات إعادة الإنتاج وأعقدها. فقد رصد عز الدين إسماعيل مستويات عدة لاستلهام وتوظيف التراث هى: أ- مستوى التضمين ب- مستوى التضفير جـ- مستوى التنظيم د-مستوى الظلال هـ- مستوى التحويل، كما حاول وضع مخطط يوضح العلاقة مع مفهوم توظيف التراث عموما، وتوصل إلى صياغة المخطط التالى:(٣٥)

(٣٥) عز الدين إسماعيل، توظيف التراث فى المسرح، مجلة **فصول**، المجلد الأول، ع١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٧٣ وما بعدها.





إننى أود أن أشير هنا فقط إلى أحد النماذج أو إحدى التجارب التى قامت على استلهام المأثورات الأدبية الشعبية، وهى استلهام السيرة الهلالية فى تجربة المؤلف المسرحى يسرى الجندى والمخرج عبد الرحمن الشافعى التى عرضت على مسرح السامر عام ١٩٨٨ والتى شارك فيها عدد من الممثلين المعروفين إلى جانب عدد من شعراء السيرة الهلالية. وفى

هذه التجربة وغيرها من التجارب ينتقل المنتج إلى قناة جديدة ومستوى جديد انفصالاً أو اتصالاً مع المأثور الشعبى مما يتطلب منا الرصد والتحليل من خلال أدوات ومناهج خاصة نفضل أن نؤجل الخوض فيها إلى دراسات قادمة.

* * *



لغة الأدب الشعبى المضحك

إبراهيم حلمى

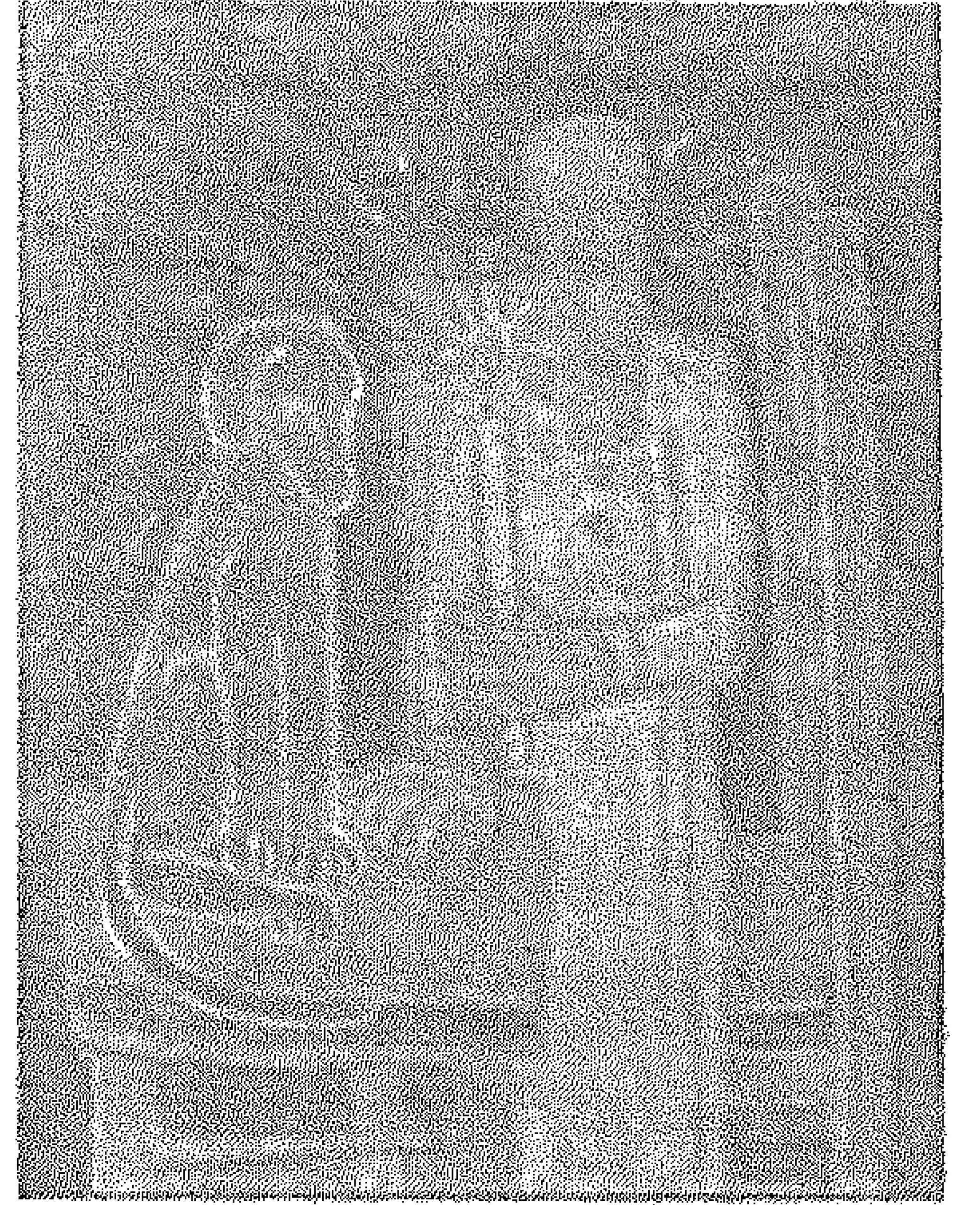
للأدب الشعبى المضحك لغة يتكلم بها، وهذه اللغة ذات قنوات اتصال كثيرة ومتنوعة، كالحكايات الشعبية المرحة، وبعض مواقف من السير الشعبية، وبعض الأمثال، والأغانى، والألغاز الشعبية، وغيرها .

والحقيقة أن أدبنا الشعبى العربى يضم االكثير من الحكايات المرحة والنصوص الأخرى التى تبعث على السخرية أو الضحك، كما أن هذا النوع من الأدب يضم شخصيات تبعث على السخرية أو الضحك أيضًا، هذا - بالطبع - وفق ما يهدف إليه مبدعوه. فالسخرية بغرض السخرية أو الإضحاك بغرض الإضحاك، هما - فى حقيقة الأمر - وسيلتان تهدفان - فى النهاية - إلى تحقيق غرض واحد، ألا وهو استمتاع الإنسان بقدر ما من المتعة العقلية الناجمة عن زرع ضحكة فوق شفتى فم، وهذه الضحكة تكون علامة على أن ثمة رسالة ما أرسلت نبضًا مليًا، وهذا النبض جعل قوة الإدراك العقلى - عند الإنسان - تتأمل مفارقات هذه الحياة التى يحياها البشر بنوع من إمعان النظر المندهش.



أغراض الضحك عند الأدب الشعبى:

يهدف الأدب الشعبى من خلال إثارة الضحك إلى هدفين رئيسيين، هما: الضحك بغرض توجيه النقد إلى شىء ما أو إنسان ما، والضحك لأجل الضحك ذاته؛ وذلك بغرض الترفيه عن النفس، وعدم التفكير فى هموم الدنيا ومشاكلها الكثيرة والمتنوعة.



أولاً: الضحك بغرض النقد

ويشتمل هذا النقد على نوعين منه: النقد السياسي، والنقد الاجتماعي. ولكل نوع من هذين النوعين أشكاله الخاصة التي يتميز بها.

أ – أشكال الضحك بغرض النقد السياسي:

وللأدب الشعبي أشكاله الخاصة بالنقد السياسي، وهذه الأشكال تتطرق إلى هذا المجال دونما وجل أو هيبة من أحد كائناً ما كان. وقد صبّت هذه الأشكال فلسفتها في ثلاثة مصبات رئيسية مهمة، هي: نقد السلطان، ونقد القضاء، ونقد الأمن.

١ – نقد السلطان:

لم يتهيَّب الأدب الشعبي من نقد أكبر سلطة موجودة في الدولة، فسخر من ظلم الحاكم حين يكون هذا الحاكم جائراً في أحكامه أو قراراته، وضرب الأدب الشعبي أمثلة كثيرة في [illegible]نته للنقد السياسي التهكمي، واتخذ لجور الحاكم نموذجاً واحاً، وصب فيه إبداعاته الأدبية، و[illegible]و نموذج الحاكم السلطان (قراقوش) الذي وضعه في الأدب الشعبي، كلاً من الشاعر الصعيدي (ابن مماتي) في كتابه «الفاشوش في حكم قراقوش» و (السيوطي) بما أضاف من نوادر إلى الكتاب، فوقفا كلاهما عند هذه الشخصية ساخرين من أحكامه الجائرة منتقدين إياها بلا رحمة أو هوادة.

في أول هذا الكتاب يقول (ابن مماتي) مشيراً إلى سبب كتابته كتاباً عن قراقوش:

> إنني لما رأيت عقل بهاء الدين قراقوش محزمة فاشوش، قد أتلف الأمة، والله يكشف عنهم كل غمة، لا يقتدى بعالم، ولا يعرف المظلوم من الظالم. الشكية عنده لمن سبق، ولا يهتدى لمن صدق. ولا يقدر أحد من عظيم منزلته على أن يرد كلمته، ويشتط اشتياط الشيطان، ويحكم حكماً ما أنزل الله به من سلطان، صنف هذا الكتاب لصلاح الدين، عسى أن يريح منه المسلمين. وكان قراقوش رجلاً صقليًا يميل إلى البيض ويكره السود... إلخ(١)

(١) حكم قراقوش – ص ٥٤.

فقد قيل عن الحاكم (قراقوش) أنه جاءه شاب مضروباً، فبعث معه خمسة رجال من الجنادرة، فبلغ ذلك خصمه الظالم، فسبقه ووقف بجانب قراقوش. فلما أقبل الشاب قال الخصم: هذا الذي قتلني وضربني! فبطحه الأمير وضربه، إلى أن أشرف على الموت وهو يقول: أنا مظلوم! فقال له قراقوش: سبقك!

ويعلق (ابن مماتي) على هذه النكتة قائلاً: «فحلف الناس أنهم لا يقعدون ما دام قراقوش في البلد حاكماً»(٢)

(٢) حكم قراقوش – ص ٦٠.

وقيل عن الحاكم (قراقوش): أنهم أتوه بغلام له ركبدار، وقد ارتكب جريمة قتل، فقال: اشنقوه! فقيل له: إنه حدادك، وينعل لك الفرس، فإن شنقته لن تنتفع به. فنظر قراقوش قبالة بابه، فوجد رجلاً قفاصاً، فقال: ليس لنا بهذا القفاص حاجة! أحضروه، فلما أتوه به، قال: اشنقوا القفاص، واتركوا الركبدار الحداد، الذي ينعل لنا الفرس (٣)

(٣) حكم قراقوش – ص ٥٧.

وشاركت نوادر جحا في هذا المجال بشكل من أشكال الضحك بغرض النقد السياسي كذلك، فكانت نادرته التي تتناول مدى حرية الرأي أمام صاحب السلطة تقول: «أنه كان أمير البلاد يزعم أنه يعرف نظم الشعر، فأنشد يوماً قصيدة أمام جحا، وقال له: أليست

بليغة؟ فقال جحا: ليست بها رائحة البلاغة. فغضب الأمير، وأمر بحبسه في الإسطبل، فقعد محبوساً مدة شهر ثم أخرجه. وفي يوم آخر نظم الأمير قصيدة وأنشدها لجحا، فقام جحا مسرعاً، فسأله الأمير: إلى أين يا جحا؟ فقال: إلى الإسطبل يا سيدي»(٤)

(٤) عبد الستار أحمد فراج – **أخبار جحا** – ص ٧٦.

ومن أشكال الضحك بغرض النقد السياسي، تلك النادرة التي قيلت عن جحا، فقد أراد أحد الحكام أن ينعم على جحا، فقال له: تمنَ يا جحا وأنا أحقق أمنيتك. فقال: أرجو أن تأمر بأن آخذ حماراً من كل رجل يخاف من زوجته، فأصدر الحاكم أمراً بذلك، وبعد أيام كان الحاكم ينظر من نافذته، فرأى غبرة عظيمة، وإذا بجحا يسوق أمامه حميراً كثيرة، فاستدعاه وسأله عن أخباره، فقال له: إنني أخذت كل هذه الحمير من رجال يخافون من نسائهم، فعجب الحاكم من ذلك، فقال جحا: وقد رأيت في أحد البلاد فتاة جميلة كأنها القمر في ليلة التمام، ولها قامة كأنها غصن البان، وعينان ساحرتان، وخد ناضر وشفتان، كورقتي الورد و ...، فقال له الحاكم: خفِّض صوتك يا جحا، فإن زوجتي على مقربة من الحجرة، وأخشى أن تسمعك، وقد يحدث ما لا تحمد عقباه، فهب جحا واقفاً وقال: إذا كان لي أن آخذ من كل إنسان حماراً، فهات أنت حمارين.. (٥)

(٥) عبد الستار أحمد فراج – **أخبار جحا** – ص ١١٥.

ومن الحكايات الساخرة ما رواه (يوسف الشربيني) عن جور الحاكم في كتابه «هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف» أن أحد الملوك كان ظالماً لرعيته، وكان له وزير، فشكا الناس إليه وتضرروا من ظلمه، فأراد أن يحتال عليه، فخرج هو وإياه يوماً يريد التنزه خارج المدينة، إلى أن مرَّ على أماكن خربة، فسمع الملك ذكر بوم يصيح على بومة، فقال للوزير: ما أحسن صياح هذا الطائر على هذه البومة، فقال الوزير: يا ملك. أتدري ما يقول لها: فقال: لا. وهل تعرف يا وزير لغة الطيور؟ قال: نعم. فقال الملك: ما يقول لها؟ فقال: يا ملك. هذا عاشق لها ومشغوف بحبها ويقول لها: يا سيدة الطيور وبهجة الأحباب مرادي وصالك والتقرب إليك في الحلال، فقالت: لا تقدر على صداقي ولو شغفك حبي واشتياقي، فقال لها: وما صداقك؟ فقالت: عشر مدائن خراب فقال لها: أبشري. فإن دام ملكنا هذا على حالته مع الرعية إلى آخر العام خذي لك مائة مدينة خراب..! (٦)

(٦) يوسف الشربيني – **هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف** – ص ١٥٧.

٢ – نقد القضاء:

وقف الأدب الشعبي المضحك كثيراً عند القضاء بما يمثله من تحقيق العدالة وسيادة القانون في المجتمع، باعتباره واجهة للنظام السياسي لأي مجتمع من المجتمعات، فإن اعتدل القضاء اعتدل النظام السياسي المركون إليه، وإن اعتل وفسد، اعتل وفسد بالتالي هذا النظام السياسي.

ويندرج تحت هذا النوع من النقد السخرية من القضاة أنفسهم أو من أحكامهم القضائية. فمن باب السخرية من القضاة أنفسهم، يذكر الشيخ (يوسف الشربيني) أن (أبا سالم) القاضي سرق بابه، فجاء إلى باب المسجد وقلعه، فقالوا له: ما الذي تصنع؟ فقال أقلع هذا الباب، فإن صاحبه يعرف من قلع بابي..(٧)

(٧) يوسف الشربيني – **هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف** – ص ٢٠٨.

من النكات التي جعلت شخصية جحا تنتقد القضاء، أن أحد الأثرياء قال لجحا: إذا بصقت على وجه فلان، وهو عدو لي، فلك كذا درهم. فوافق جحا على ذلك، وذهب إلى الرجل، وبصق على وجهه، فذهب بجحا إلى القاضي، ولما سأله، أجاب جحا قائلاً: إن لدي (فرماناً) يخول لي الحق في ذلك، فتعجب القاضي من ذلك، وقال له: أرني (الفرمان) فدفع جحا إلى القاضي كيساً، وفيه نصف المبلغ الذي أخذه من صاحبه الثري، وما أن أخذ

القاضى الدراهم حتى ولى وجهه إلى الشاكى وقال له: حقًا، لقد أبرز خصمك (فرمانًا) يخول له الحق فى أن يبصق على وجهك، وعلى وجوه الناس، بل على وجهى كذلك»[8]

٣ – نقد الأمن:

وتنقسم رؤية الأدب الشعبى المضحك للأمن من خلال نظرة إلى السارق وإلى المسروق، أو من المعتدى وإلى المعتدى عليه.

ففى سيرة (الظاهر بيبرس)، ينتقد الراوى الشعبى ساخراً الأمن ممثلاً فى شخصية (عثمان بن الحبلة)، فهو يقوم بخطف العمائم والجبب والشيلان وغيرها من الناس ومن كل من منعه عن حاجة ولو كان حاكمًا أو أميراً، بل ويفرد لها قاعة بأربعة لواوين ودرقاعة كاملة فى بيته تشبه المعرض[9]

إن السيرة الشعبية تبرز أن شخصية (عثمان بن الحبلة) فى بدايتها مقلقة للأمن، وبأنها فوق قانون الحاكم نفسه، حيث تسخر منه ولا تأبه له ولا بعقابه[10]

ونوادر جحا الخاصة بالأمن تنقسم إلى قسمين: إما أن يكون جحا سارقًا من أجل لقمة العيش، أو أن يكون مسروقاً، ويصبح البيت الجحوى هدفاً للصوص، ويصبح بيت جحا – كما يقول (رجب النجار) – رمزاً للبيت الكبير، الوطن، الذى طالما تعرض للسطو والنهب والسلب على يد شرذمة غريبة متسلطة من الأجانب والدخلاء، وكلهم قد اجتمع على نهب بيته الذى أمسى خاوياً لكثرة ما تناوب عليه اللصوص، ولذلك دلالة لها مغزاها ينبغى ألا تغيب فى هذا المقام[11]

من ذلك ما يقال من أن جحا سمع ذات ليلة ضوضاء أمام داره، فأراد أن يعرف سببها، وكان الليل قد انتصف، فقالت له امرأته: نم فى فراشك فما يعنيك مما يجرى خارجًا فى هذه الساعة، فلم يعبأ بقولها، بل التف بلحافه خشية البرد القارس، وخرج. وبينما هو يسير بين الناس المجتمعين ليفهم سبب الضوضاء، إذ برجل مجهول اغتنم فرصة الظلام الحالك فخطف منه اللحاف، وراح يعدو هارباً، فالتفت جحا عن يمينه وعن يساره فلم ير أحداً من شدة الظلام، وبينما هو كذلك إذ بالمتجمهرين يتفرقون حتى لا يبق أحد، فأحس ببرد شديد، وصار يرتجف، فركض إلى داره، وقابلته امرأته عند الباب، فسألته عن سبب الضوضاء، فقال: ذهب اللحاف وانتهى الخلاف.. [12]

وشاركت نوادر قراقوش هى كذلك تهكمها بالأمن فى عهده، وإن كانت النكتة تحسب له لا عليه، فيحكى أنه سرقت عملة فى زمنه. فقال لأصحاب العملة: الحارة بتاعتكم لها باب؟ فقالوا له: نعم. فقال: إذهبوا ائتونى به، ففعلوا، وجاءوا بالباب إليه. فقال: مدوه. فقالوا: يا مولانا، هذا خشب لا يعقل! فقال لهم: افعلوا ما آمركم به. فمدوه وضربوه، ونزل إليه قراقوش، ووضع أذنه بجانبه وجعل يوشوشه، فلما فرغ قال لهم: اجمعوا لى باقى أهل الحارة والدرب. فلما حضروا قال لهم: إن الباب يخبرنى أن الذى سرق العملة على رأسه ريشة، وكان سارق العملة واقفاً بجملة الناس، فتوهّم، ورفع يده إلى رأسه، فرآه قراقوش فأمر به، وقرره بالضرب، وأحضر العملة، ودفعها إلى أصحابها[13]

إن نماذج الأدب الشعبى المضحك الدالة على النقد السياسى كثيرة، معبِّرة تمام التعبير عما يجيش بصدر مبدعيها، وبصدر متلقيها كذلك.

(٨) عبد الستار أحمد فراج – **أخبار جحا** – ص ١١١.

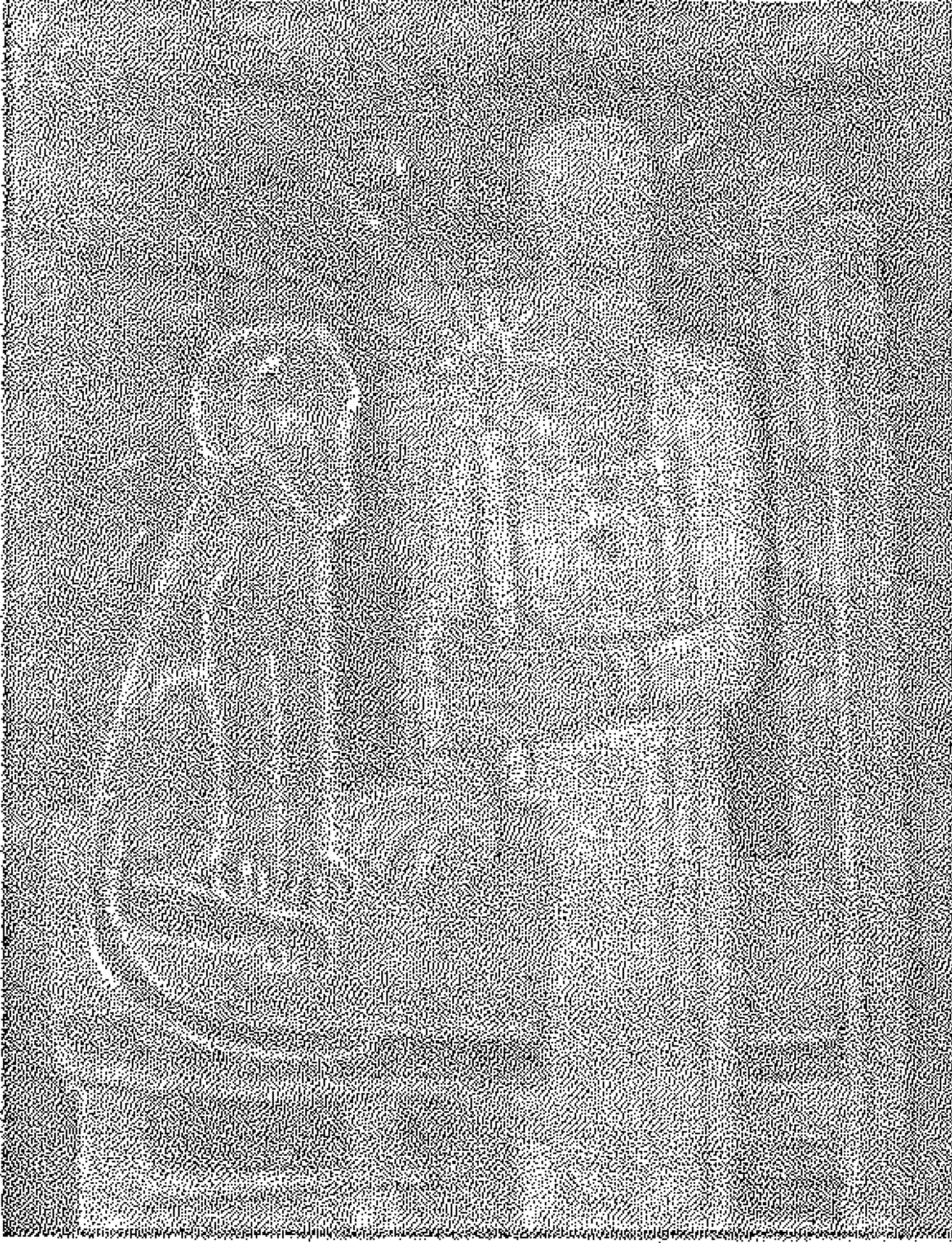
(٩) **سيرة الظاهر بيبرس** – ٣١٥ – جـ١. ٣٢٥ – جـ١.

(١٠) د. محمد رجب النجار – **جحا العربى** – ص ١٤٧.

(١١) د. محمد رجب النجار – **جحا العربى** – ص ١٥٢.

(١٢) د. عبد اللطيف حمزة – **حكم قراقوش** – ص ٦٥.

(١٣) **ألف ليلة وليلة** – ص ١٠٥ – جـ١.



ب – أشكال الضحك بغرض النقد الاجتماعى:

عمد الأدب الشعبى المضحك إلى التهكم من بعض المعانى الاجتماعية السلبية، مثل: الثرثرة، وسلاطة اللسان، وتصرفات الأسرة السيئة، والحمق والغباء عند البعض.

١ – التهكم من الثرثرة:

وكمثال نجده لنقد الثرثرة، نرى أنه فى بعض حكايات «ألف ليلة وليلة»، ما يبرز ويؤيد ذلك، فقد خصص الحكّاء الشعبى إحدى الحكايات بها، وهى حكاية «مزين بغداد».

وهذه الحكاية الشعبية، نجدها مليئة بالمواقف ذات المفارقات المضحكة، التى تدفع بالقارىء إلى الضحك، سواء من الثرثرة التى اتسم بها حلاق بغداد، أو من أفعاله وتصرفاته غير العادية.

والحكّاء الشعبى لليالى يجعل مواقف الثرثرة فى هذه الحكاية ذات حدة صدامية مع من لا يطلبها أو يراها إنها فى غير وقتها على الأقل، فقد تكون هذه الثرثرة مقبولة من الحلاق عند استرخاء «زبونه»، أو عند عدم ارتباط هذا «الزبون» بموعد ما، أما أن يكون هذا «الزبون» مرتبطاً بموعد، وبموعد غرامى على وجه الخصوص، فإن الصدام بين هذا «الزبون» المتشوق للقاء المحبوب والحلاق الثرثار يأخذ طابعاً مضحكاً خاصاً. هذا الطابع له مذاقه الذى يحرك بواعث الضحك فى كل ثانية تمر بالحلاق الثرثار، وبالزبون الهائم الولهان المنتظر الفراغ من الحلاقة على أحر من الجمر..(١٤)

(١٤) محمد إبراهيم أبو سنة – **فلسفة المثل الشعبى** – ص ٣٤.

ولم تكن الثرثرة هى كل عناصر الإضحاك فى «حكاية مزين بغداد» فى الليالى، وإنما شملت هذه الحكاية الشعبية الكثير من المفارقات والمواقف الهزلية، وبهارات الكوميديا الشعبية التى اتسم بها مسرح الارتجال الشعبى.

فالحلاق الذى يحضر معه الأمواس والصابون والفوطة، يعد أمراً مألوفاً وشيئاً معتاداً لا غريب فى ذلك، أما أن يحضر هذا الحلاق معه اصطرلاباً لقياس ارتفاع الكواكب كما يفعل الفلكيون، فهاهنا يصنع الحكّاء الشعبى موقفاً هزلياً ساخراً مغرقاً فى الضحك..!

وهكذا صنع الحكّاء الشعبى بالحلاق فى حكايته بالليالى. لقد جعله يصطحب معه الأصطرلاب بدعوى معرفة إن كان هذا الوقت مناسباً للحلاقة أو هو غير مناسب لذلك، فصحب معه قهقهات عالية مدوية..!

٢ – نقد الأسرة:

مما لا شك فيه أن الأدب الشعبى – بصفة عامة – يولى اهتماماً خاصاً بالأسرة، فيقف إلى جانبها ليقوى بنيانها، ويحث على حسن الاختيار عند الزواج، وأختيار شريك الحياة. والحكمة الشعبية الممثلة فى الأمثال ترسم صورة فكهة ساخرة عند الاختيار للزواج حينما تقول: «خد المجنونة بنت العاقلة، ولا تأخد العاقلة بنت المجنونة»(١٥)

(١٥) جاستون ماسبيرو – **الأغانى الشعبية فى صعيد مصر** – ص ٢٤١.

وحينما يحب رجل امرأة ولكنه لا يستطيع الفوز بها ليتزوجها، وتتزوج هى بآخر، فإنه يجد له متنفساً فى الأغنية الشعبية الصعيدية المضحكة التى تطلب الوصال بعد فوات الأوان، حيث تقول كلماتها:

خمرينى خمرينى

وإن دخل جوزك لقينى

طلقيه يا اختى وخدينى(١٦)

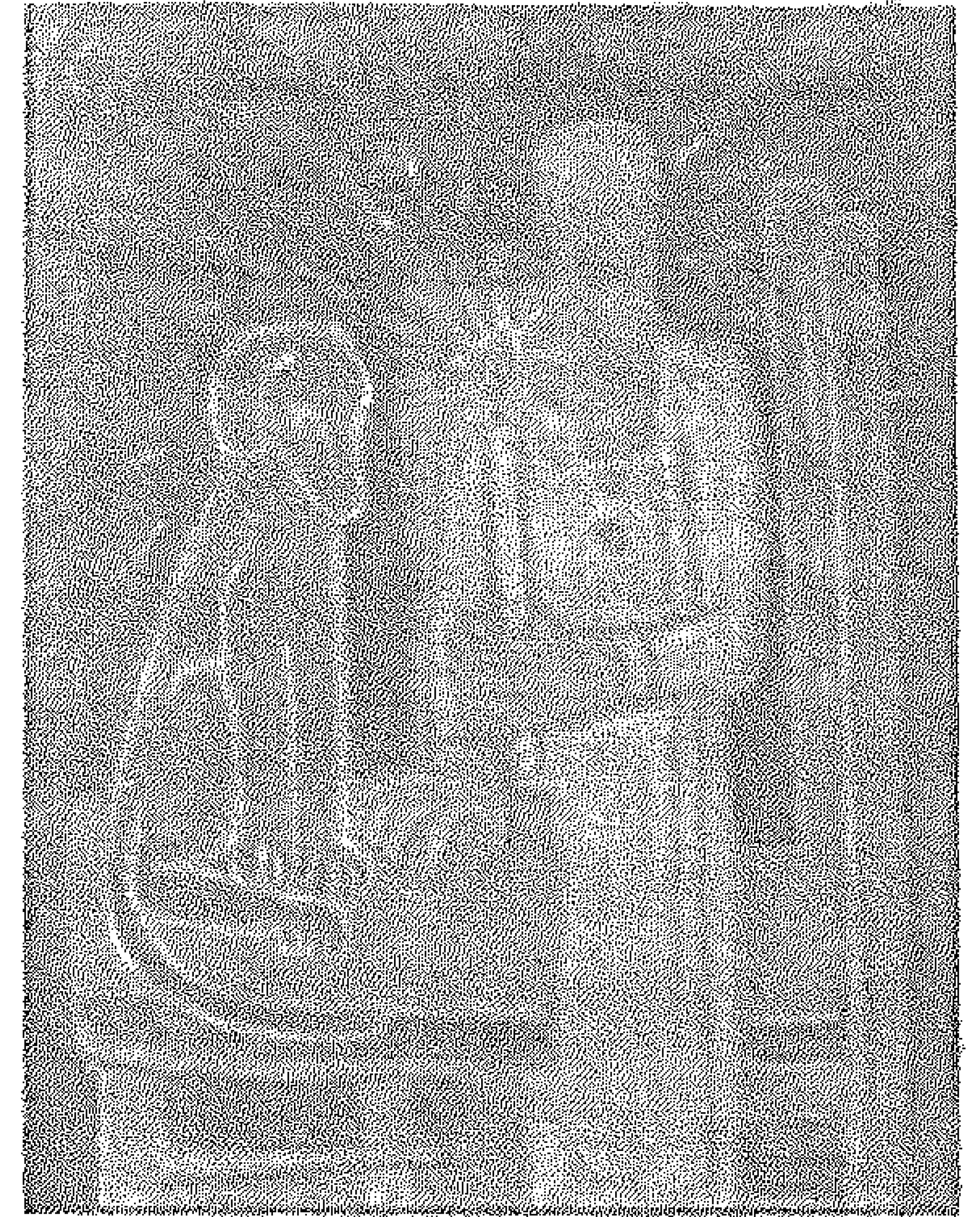
(١٦) د. أحمد مرسى – **الأغنية الشعبية** – ص ٣٩٠.

إن صورة المرأة التى بيدها العصمة نادرة فى المجتمع المصرى، فضلاً عن ندرتها فى الصعيد صاحب البيئة التى ترعرعت فيها هذه الأغنية، ولذلك نجد أن من الطريف التغنى بقيام المرأة بتطليق الرجل..!

ويقف الأدب الشعبى منتقداً الأنماط السلبية التى تهز كيان الأسرة، ومن هذه الأنماط نمط الزوجة سيئة الطباع، أو نمط الأسرة التى تتسلط فيها المرأة على زوجها بطول اللسان، أو بقبائح الأفعال.

هذا النمط غير الطبيعى من الأسر يصبح صيداً سهلاً للأدب الشعبى المضحك لكى يتفنن فى قدحه وذمه.

ففى النوع الأول، يتفنن موال الأغنية الشعبية الذى استقى مفهومه من المثل الشعبى الساخر المعروف، وذلك حين تقول كلماته:



يا واخد القرد أوعى القرد يخدعك ماله

تحتار فى طبعه وتتعذب بأفعاله

حبل الوداد إن وصلته يقطّع أحباله

تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان

ويروح المال ويبقى القرد على حاله

والحكّاء الشعبى، يقف عند سلاطة لسان الزوجة فى «حكاية معروف الإسكافى» من حكايات «ألف ليلة وليلة» ناقداً، فالبطلة الزوجة سليطة اللسان الشريرة التى تتحكم فى زوجها أسماها الحكّاء الشعبى «فاطمة» ولقّبها باسم «العرّة»، وهو نوع من السخرية من تلك الشخصية الشريرة الغبية والمتسلطة فى آن واحد، ويأتى الحكاء بشعر ساخر، يصف فيه لسان حال زوجها منها قائلاً:

كم بت مع زوجتى

فى أشأم الأحوال قضيتها

يا ليتنى عند دخولى بها

أحضرت سماً ثم سميتها

ونجد أن الحكاء الشعبى يرسم شخصية الزوجة المتسلطة رسماً دقيقاً، فهى تريد من الزوج الإسكافى الفقير فقراً مدقعاً ولا يملك ثمن الخبز الجاف أن يأتى لها بكنافة مرشوشة بعسل النحل، وإلا جعلت ليلته مثل بخته حين تزوجها ووقع فى يدها..!

وعلى الرغم من تلبية طلبات زوجته إلا أن الحكّاء يصعّد الموقف المتشاحن بينهما، فيجعله يحضر لها كنافة بعسل القصب مؤجلاً ثمنها، أى «شكك»، حيث لم يجد لها كنافة بعسل النحل وفق طلبها، فتندلع بينهما مشاجرة حامية يتدخل فيها الجيران، لتنتهى بأن يأكل الزوج هذه الكنافة وحده مع خالص دعاء الزوجة له بأن «يكون أكلها سماً يهرى بدن البعيد»..! (١٧)

ويقف الحكّاء الشعبى فى «حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع» فى الليالى موقف المتعجب عند نموذج الزوجة الغبية التى لا يهمها سوى معرفة الأسرار، حتى وإن أدى ذلك

(١٧) ألف ليلة وليلة - ص ٢٩٠- جـ٤.

إلى التضحية بالزوج ووفاته، فالزوج الذى سمع وفهم لغة الحيوان وضحك منها، تصر زوجته على أن يفشى لها السر، على الرغم من معرفتها أن فى إفشاء السر لها سيكون حتفه، ومع هذا، تفضل الزوجة معرفة السر، ولا يهمها الزوج الذى سيموت إن هو أفشى ذلك السر(١٨)

(١٨) **ألف ليلة وليلة** – ص ٦.

٣ – نقد الحمق :

هناك حقيقة عربية مهمة ساقها (ابن الجوزى) تقول أن: «ذكر حكايات الحمقى والمغفلين يوجب الضحك»(١٩)

(١٩) ابن الجوزى – **أخبار الحمقى والمغفلين** – ص ١٥.

والحقيقة التى ذكرها ابن الجوزى صحيحة إلى حد كبير، وينقصها شيئ واحد، وهو أنه ليس ذكر الحكايات وحدها هو الذى يوجب الضحك، وإنما ذكر أشكال التعبير الأدبى المختلفة التى عرفها الأدب الشعبى، ومنها الأمثال الشعبية والألغاز، وغيرها هو الذى يوجب هذا الضحك.



فالحمق والتحامق من الأمور التى اهتم بها الأدب العربى بصفة عامة، حتى أن (ابن الجوزى) (٥١٠–٥٩٧هـ) أفرد كتاباً مستقلاً لهذه النوعية من البشر، أسماه «أخبار الحمقى والمغفلين».

وتعد بعض الألغاز الشعبية نقداً للحمق ذاته، وذلك حينما تستخدم فى الكشف عن عدم فطنة الإنسان العادى، بدعوى أو بقصد خلق جو من السخرية والمرح.

فكما تقول (نبيلة إبراهيم)، وتضرب مثلاً لذلك أن السائل للغز يحكى أن (نابليون) جاء إلى مصر وهو يرتدى «حمّالة» لسرواله تنقسم إلى ثلاثة ألوان: أبيض وأخضر وأصفر. ثم يسأل السائل بعد ذلك عن سبب هذا.

وتلاحظ (نبيلة إبراهيم) أن السامع يركز تفكيره على هذه الألوان الثلاثة وما يمكن أن تحمل من معنى، ومدى ارتباطها بحملة (نابليون) على مصر بالذات، فإذا الجواب يقول بعد ذلك: إن (نابليون) ارتدى هذه الحمّالة لكى يرفع سرواله. أو قد يسأل سائل عن السبب الذى من أجله يعيش السمك بكثرة تحت الكبارى، وهنا يتجه المسئول إلى ما يحفظه فى إدراكه الساذج عن سبب احتمال وجود السمك تحت الكبارى. ولكن الإجابة التى يتوقعها كل إنسان لا يمكن أن تكون إجابة عن اللغز، بل لابد أن تكون الإجابة الصحيحة غير متوقعة. أما جواب هذا اللغز، فيقول: إن السمك يعيش بكثرة تحت الكبارى حتى يتقى المطر.. (٢٠)

(٢٠) نبيلة إبراهيم – **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى** – ص ١٨٩؛ **مقالة** اللغز فى الأدب الشعبى – ص ٣٦ – **مجلة الفنون الشعبية** – العدد الثانى – ابريل ١٩٦٥.

وكذلك حفل الأدب الشعبى بصور متعددة من فئة الحمقى من البشر، فدّون الكثير من الحكايات عنهم، وخاصة فى الأمثال الشعبية وفى حكايات «ألف ليلة وليلة».

فمن صور الحمقى والمغفلين التى ذكرتها الأمثال الشعبية، قول المثل الشعبى: «زى المزين يضحك على الأقرع بطقطقة المقص»(٢١)

(٢١) أحمد تيمور باشا – **الأمثال العامية** – ص ٢٦١.

إن الصورة فى هذا المثل الشعبى لها أكثر من جانب مضحك، أولها: ذهاب الأقرع إلى الحلاق الذى لا يعد ضرورة مهمة له، على خلاف ما يحتاجه ذو الشعر، وثانيها: احتيال الحلاق بقعقعة المقص فوق رأس «زبونه» لإيهامه بالعمل، ومن ثم، وجوب حصوله على أجر منه، على الرغم من قلة المجهود المبذول من هذا الحلاق، أو ندرته..!

ومن صور الحمقى والمغفلين الذين ذكرتهم حكايات «ألف ليلة وليلة»، صورة ذلك المغفل الذى كان سائراً وبيده مقود حماره، وهو يجره خلفه، فنظره رجلان من الشطّار،

فقال واحد منهما لصاحبه: أنا آخذ هذا الحمار من هذا الرجل، فقال له: كيف تأخذه؟ فقال له: اتبعني وأنا أريك، فتبعه، فتقدم ذلك الشاطر إلى الحمار، وفك منه المقود، وأعطاه لصاحبه، وحط المقود في رأسه، ومشى خلف المغفل، حتى علم أن صاحبه ذهب بالحمار، ثم وقف، فجرَّه المغفل بالمقود، فلم يمش، فالتفت إليه، فرأى المقود فى رأس رجل، فقال له: أى شىء أنت؟ فقال به: أنا حمارك ولى حديث عجيب، وهو أنه كان لى والدة عجوز صالحة جئت إليها فى بعض الأيام وأنا سكران، فقالت لى: يا ولدى تب إلى الله تعالى من هذه المعاصى، فأخذت العصا، وضربتها بها، فدعت علىَّ، فمسخنى الله تعالى حماراً، وأوقعنى فى يدك، فكنت عندك هذا الزمان كله. فلما كان هذا اليوم تذكرتنى أمى، وحنن الله قلبها علىَّ، فدعت لى، فأعادنى الله آدميًا كما كنت، فقال الرجل: لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم. بالله عليك يا أخى أن تجعلنى فى حل مما فعلته بك من الركوب وغيره، ثم خلى سبيله، ومضى، ورجع صاحب الحمار إلى داره وهو سكران من الهم والغم، فقالت له زوجته: ما الذى دهاك وأين الحمار؟ فقال لها: أنت ما عندك خبر بأمر الحمار، فأنا أخبرك به، ثم حكى لها الحكاية، فقالت: يا ويلنا من الله تعالى. كيف مضى لنا هذا الزمان كله ونحن نستخدم بنى آدم، ثم إنها صدَّقت، واستغفرت، وجلس الرجل فى الدار مدة وهو من غير شغل، فقالت له زوجته: إلى متى هذا القعود فى البيت من غير شغل، فامض إلى السوق، واشتر لنا حماراً واشتغل عليه، فمضى إلى السوق، ووقف عند الحمير، وإذا هو بحماره يباع، فلما عرفه تقدم إليه، ووضع فمه على أذنه، وقال له: ويلك يا مشئوم. لعلك رجعت إلى السكر وضربت أمك. والله ما بقيت اشتريك أبداً، ثم تركه وانصرف[٢٢]

(٢٢) حكايات ألف ليلة وليلة – ص ٥٧٠ – ط دار الجيل.

هذه الحكاية على قصرها على غير المألوف فى حكايات الليالى، تضم وقفات عدة محتشدة بالضحك، وهى عند تحليلنا لها إلى عناصر جاذبة للضحك، نستطيع أن نحددها على النحو الآتى:

١ – تقدم ذلك الشاطر إلى الحمار، وفك المقود منه، وأعطاؤه لصاحبه، ووضع المقود فى رأسه، والمشى خلف المغفل دون أن يشعر به أحد.

٢ – مشى الشاطر خلف المغفل، حتى علم أن صاحبه ذهب بالحمار، ثم توقفه، فيجرّه المغفل بالمقود، ومن ثم لم يمش، الحمار الوهمى (الشاطر).

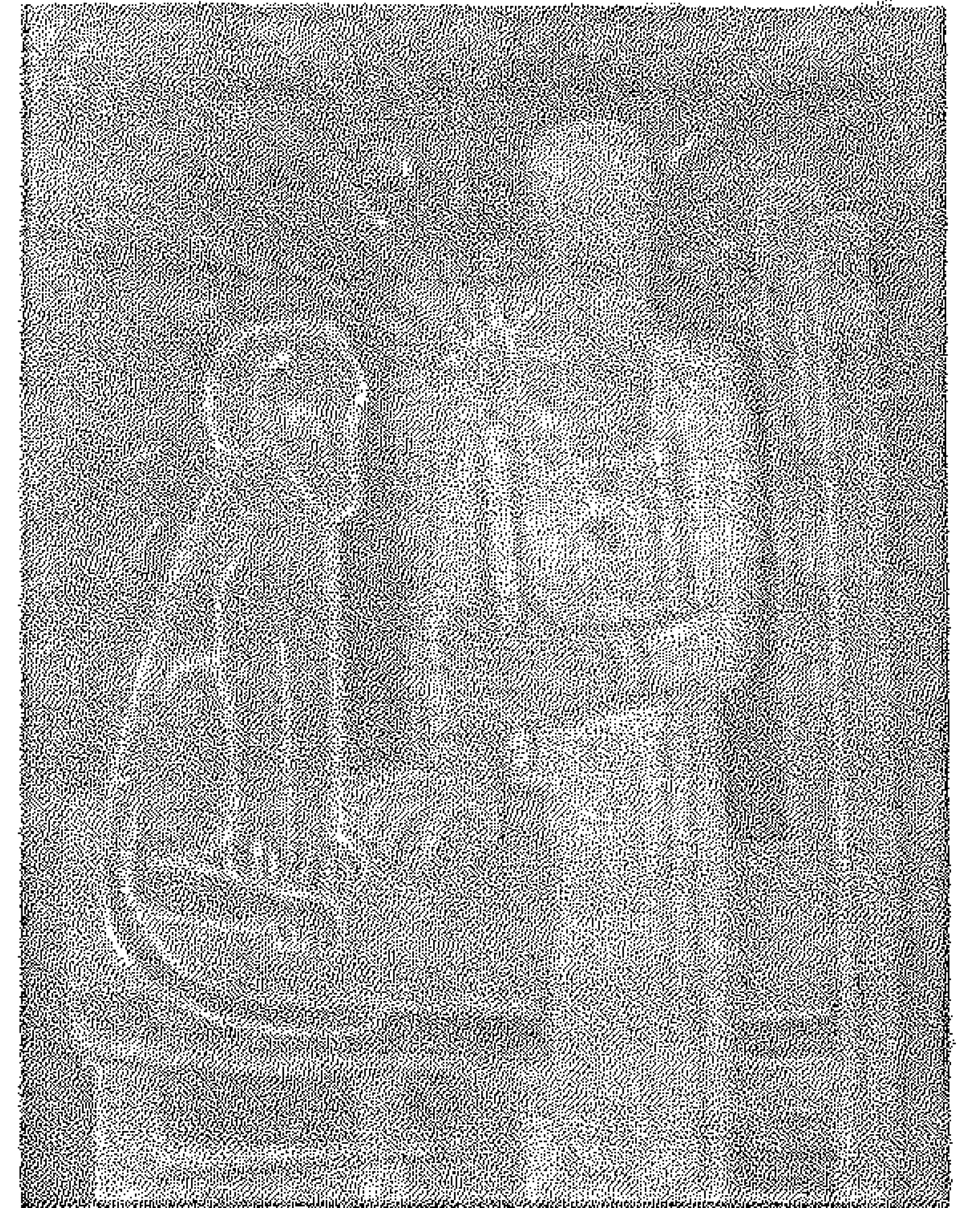
٣ – قول الشاطر للمغفل أنه حماره وتصديق المغفل للكذبة بمنتهى السهولة.

٤ – طلب المغفل من الشاطر أن يجعله فى حل مما فعله به من الركوب وغيره، ثم إخلاء سبيله.

٥ – قيام الزوجة بتصديق الخدعة، وعدم شكها فى معقولية كلام زوجها، مما يعطى انطباعاً بأن الأحمق فى هذه الحكاية ليس فرداً واحداً فقط.

٦ – قيام المغفل عند عثوره على حماره فى السوق بمخاطبة الحمار بحديث هامس فى أذنه معاتباً إياه على تكرار سخط الله له.

٧ – فعل انصراف المغفل عن الحمار بلا شراء له الذى بدا كأنه غضب على الحمار وعقاب منه له.



وقد شملت حكاية «مزين بغداد» فى حكايات «ألف ليلة وليلة» نقداً للحمق كذلك، بل شمل هذا النقد أقرب المقربين إلى الإنسان، وهو الأب.

وليس هذا هو الموقف الوحيد في حكايات الليالي الذي عني به الحكّاء لإبراز عنصر الحمق في حكاياته.

فالحلاق في حكاية «مزين بغداد» الذي كان همه الثرثرة الدائمة يفصح لبطل الحكاية الذي يريد أن يحلق أن أباه كان «زبوناً» مثله عنده، وكان هذا الأب ينصاع ويمتثل لأوامر هذا الحلاق دون نقاش، فإذا ما أراد الأب أن يخرج الحلاق له دمًا، قام الحلاق بقياس ارتفاع الكواكب بالاصطرلاب لكي يحدد له أن كانت الساعة سعداً أم نحساً لإخراج الدم ويعلمه بذلك، ويمتثل الأب لنتائج الاصطرلاب بالانتظار إلى أن تأتي الساعة المناسبة، فيحتجم ساعتها شاكراً الحلاق، غامراً إياه بالمال الوفير، وهو أمر جعل «الزبون» يدعو الله ألا يرحم أباه الذي عرف مثل هذا الحلاق..[٢٣]

(٢٣) **ألف ليلة وليلة – ص ١٠٥ – جـ١.**

وهذا المعنى المستخلص من حكاية الليالي، أخذه راوي السيرة الشعبية (علي الزيبق) وأوجده وفق رؤيته هو، ووفق اتساق رسمه لأبطال هذه السيرة الشعبية التي نظرت إلى الحاكم باعتبار أنه كان جائراً في جباية أموال غير مستحقة من الناس، فبدّل الراوي الحمار بعجل وبدّل الفلاح برجل السلطة الجائرة (صلاح الكلبي) أن أحداً من رجاله بعد أن أخذوا العجل ظلماً وعدواناً، وبالحيلة ذاتها يسترد (الزيبق) العجل ممن اغتصبه من صاحبه[٢٤]

(٢٤) **دليلة والزيبق – ص ١٧.**

وهذه المعاني الساخرة من الحمق والتي تشترك فيها بعض الحكايات مثل «ألف ليلة وليلة» والسير الشعبية، كسيرة علي الزيبق نجدها كذلك تشترك في هذه السيرة في جانب آخر يبرز الحمق مع حكايات من المأثور الشعبي العالمي، مثل حكايات (أيسوب) الإغريقية. فالكلب الذي راح ينظر إلى خياله في الماء من فوق قنطرة وفي فمه قطعة لحم قام بتركها لما رأى خياله، وظن أنه وجد غريمًا له، وانقض على هذا الغريم الوهمي – وفق رؤية (أيسوب) – فإن هذه «التيمة» ذاتها نجدها في السيرة الشعبية «علي الزيبق» مع بعض الاختلافات البسيطة التي تناسب الموقف الجديد المرسوم في هذه السيرة[٢٥]

(٢٥) **القصص الحكيم للفيلسوف إيسوب – ص ٣٣.**

لقد راح الصبي (علي الزيبق) يمكر مكراً لأستاذه في الكتّاب، فاصطحب معه هذا الأستاذ إلى بئر ماء لكي يتفرس ليرى غريمًا على صفحة ماء البئر، أوهم به أستاذه وزملاءه، مما حفّزه على النزول في البئر بحبل ليلاقيه، وكاد أن يغرق لولا إنقاذ بعض الناس له فانتشلوه غارقاً بالماء.

والصورة المضحكة لهذا الموقف الذي تعرض له هذه السيرة الشعبية – بغض الطرف عن مدى استواء أخلاقيات التلاميذ – تزداد وضوحاً في موقفين:

أولاً: موقف تعليق شيخ الكتّاب من رجليه قليلاً حتى تم تصفية الماء من ملابسه ومن جوفه.

ثانيًا: موقف الشيخ أمام زوجته التي راحت تكشف له حقيقة ما رأى بأن أحضرت له طبق ماء لينظر فيه خياله، فما كان منه إلا أن نظر فيه، وارتعد صائحاً بأن ما رآه في البئر هو هذا الذي يراه الآن، وراح يتساءل مندهشاً: كيف أتي إلى منزله..!! [٢٦]

(٢٦) **دليلة والزيبق – ص ١٠.**

وضرب الحكّاء الشعبي نموذجاً للحمق عند (قراقوش)، على الرغم من صورته المخيفة في ذهن الناس. فقد قيل: إن (قراقوش) سابق رجلاً بفرس له، فسبقه الرجل بفرسه، فحلف أنه لا يعلفه ثلاثة أيام. فقال له السابق: يا مولاي يموت. فقال له قراقوش: احلف لي أنك إذا علفته يا هذا، لا تعلمه أنني دريت بذلك [٢٧]

(٢٧) **حكم قراقوش – ص ٥٧.**

ثانياً: الضحك لأجل الضحك ذاته

هذا النوع من الضحك يكون من أجل الضحك ذاته، كالضحك من العاهة، ومن الفارق الزمنى، واللجوء إلى الضحكات الجنسية، والضحك من تصرفات الطفولة البريئة، والضحك من المهنة ومتاعبها، والضحك من انقلاب الجنس أو انعكاسه.

١ - الضحك من العاهة:

يقول (زكريا إبراهيم): «إن الإنسان البدائي يضحك في العادة من عيوب الآخرين الجسيمة ونقائصهم الخلقية وعاهاتهم الموروثة، بينما نجد فى المجتمعات الراقية أن من شأن التربية الأخلاقية والتنشئة الاجتماعية أن تعملا على نهى الفرد عن الضحك لمثل هذه العيوب الجسيمة أو العاهات الموروثة»[٢٨]

على الرغم من أن السخرية من العاهات أمر مذموم فى كل الديانات والشرائع إلا أن هذ لم يمنع الأدب الرسمى العالمى من التندر بها، مثلما ضحك وتندر هذا الأدب الرسمى من عاهة الحدب فى رواية «أحدب نوتردام» للكاتب الروائى الفرنسى (فيكتور هوجو) والعرج فى رواية «كنز المقطم»، وقصر القامة فى شخصية المحامى «بيكويك» فى مسرحية «المسافر بلا متاع» للكاتب المسرحى الفرنسى (جان أنوى).

ومن قبل الأدب الرسمى، لم تر بعض الآداب الشعبية العربية والعالمية حرجاً، فضحكت هى الأخرى من بعض هذه العاهات. فكما يقول (برجسون): «أنه مما لاشك فيه أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها بهذه القدرة المشئومة على إثارة الضحك فى أحوال خاصة»[٢٩]

هكذا عرف بريق الضحك من العاهة.

وعندنا الكثير من الأمثال الشعبية تتندر بالعاهات للأسف الشديد، ولن نخوض فيها، ولكننا سنكتفى بالإشارة إليها لمن يريد الرجوع إليها فى مظانها[٣٠]

والقارىء لحكايات «الحمّال والثلاث بنات» يجد فيها أن هؤلاء البنات الثلاث أردن أن يضحكن من ضيوف صعاليك ثلاث لهن، وبهم جميعاً عور بالعين الشمال[٣١]

ولكننا - بالرغم من ذلك - يمكننا الوقوف عند إحدى حكايات الأدب الشعبى التى تناولت الضحك من إحدى العاهات، وهى عاهة الحدب، والتى رسم حولها حاكيها مواقف متعددة لشخصيات معتنقة للأديان السماوية الثلاث. ففى حكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة» وهى «حكاية الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم» ينقلنا الحكّاء إلى مدينة الصين حيث وجد رجل خياط يحب اللهو والطرب وزوجته وهما يتنزهان فى طريقهما رجلاً أحدب، ورؤية هذا الأحدب - كما يحكى الحكّاء - «تضحك الغضبان، وتزيل الهم والأحزان». لم يقف الحكّاء طويلاً عند العاهة - فى حد ذاتها - وإنما وقف عند موقف ساخر رسمه لزوجة الخياط التى أصرت على أن تلقم هذا الأحدب «جزلة سمك كبيرة» فى فمه، وذلك بعدما عرضا عليه أن ينادمها فى منزلهما، ووافق. وكان من نتيجة هذا الإصرار أن وقفت جزلة السمك فى حلقه بما تحوى من شوكة كبيرة أفضت إلى وفاته..!

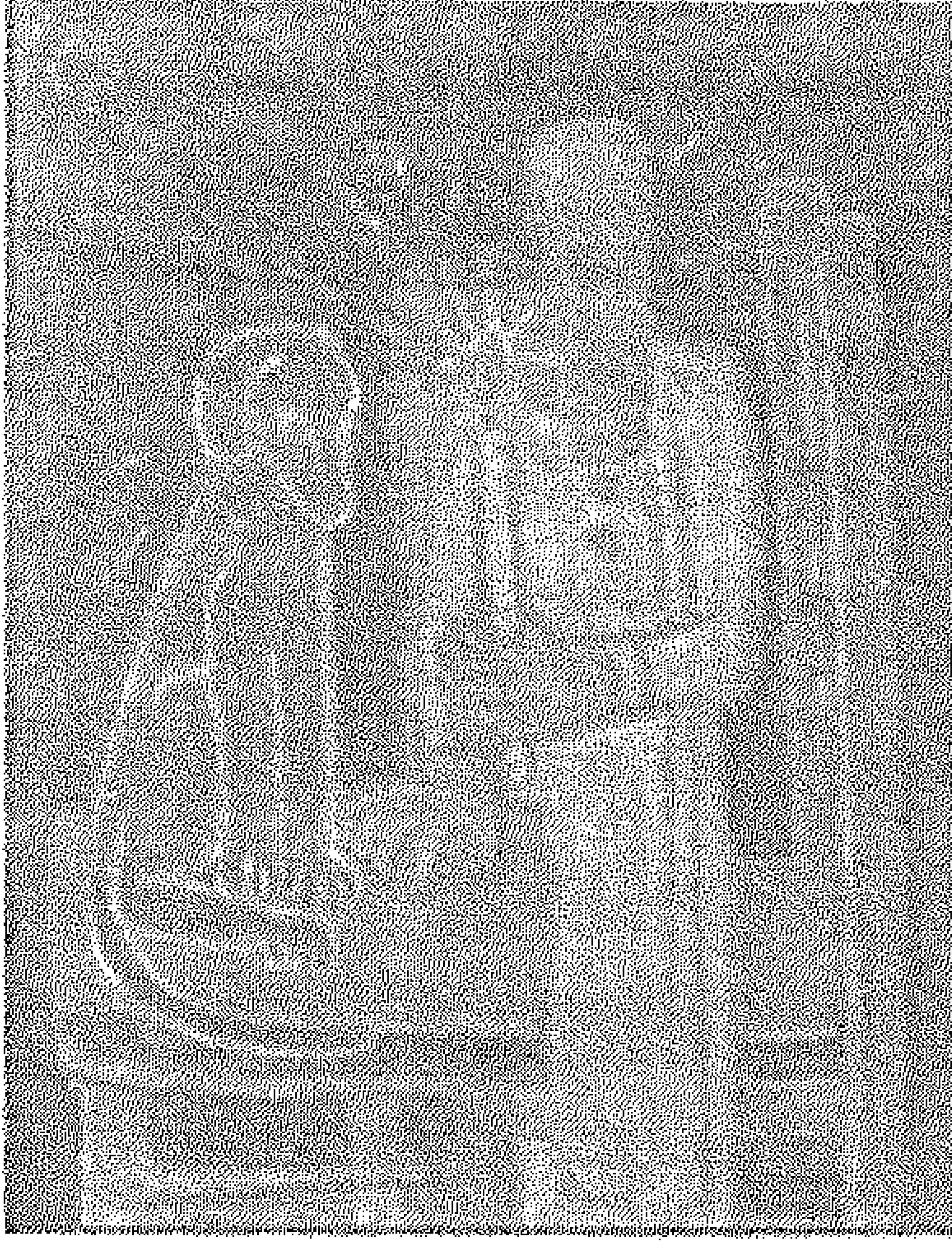
الموقف المضحك هنا، ينقسم إلى عدة عناصر أو لقطات مضحكة متتالية، هى:

(٢٨) زكريا إبراهيم - **سيكولوجية الفكاهة والضحك** - ص ٧٧.

(٢٩) هنرى برجسون - **الضحك** - ص ٢٧.

(٣٠) انظر: أحمد تيمور باشا - **الأمثال العامية** - ص ١٤ المثل رقم (٨١)، ص ٢٩ المثل رقم (١٦٠)، رقم (١٦٥)، ص ٣٠ المثل رقم (١٦٦)، ورقم (١٦٧)، ورقم (١٦٨)، ورقم (١٦٩)، ورقم (١٧٠)، ورقم (١٧١)، ورقم (١٧٢)، ورقم (١٧٣)، ص ٢٩٩ المثل رقم (١٧٦٤)، ص ٤٦٣ المثل رقم (٢٧٧٨) ورقم (٢٧٧٩).

(٣١) **ألف ليلة وليلة** - ص ٣٥ - جـ١.



أولاً: إصرار زوجة الخياط على تلقيم الأحدب جزلة سمك كبيرة كنوع من العبث والتندر من شخصية هذا الأحدب، مع أن الموقف هو موقف عزومة قام بها الزوج الخياط فى منزله لهذا الأحدب، وهذا السلوك هو سلوك غير طبيعى، لكن الموقف المضحك فرض سلوكًا غير عادى من الزوجة فى وجود الزوج المضياف لخلق الموقف الضاحك فى حد ذاته.

ثانيًا: قيام الزوجة بتنفيذ ذلك بأن سدت فمه بكفيها، حالفه بالله ألا يأكلها إلا دفعة واحدة فى نفس واحد، ولا تمهله حتى يمضغها، وهو موقف يشبه الموقف القضائى القائل «مع سبق الإصرار والترصد»، فهى تريد أن ترى الأحدب فى هيئة «المكبوس» بالطعام الذى لا يستطيع فكاكًا أو أن يفلت منه.

ثالثًا: قيام الأحدب بالابتلاع على الرغم من وجود شوكة كبيرة بالبلعة أو «بجزلة» السمك، وهو موقف يخلق الضحك، خاصة عند ابتزاز مقدار معاناة الأحدب فى البلع القسرى للطعام.

رابعًا: تصلب الشوكة فى حلق الأحدب، وزيادة المعاناة.

خامسًا: موته – على الرغم من أن الموت ليس شيئًا مضحكًا – من جراء ذلك الفعل ونتيجة لتلك العزومة، وهو أمر على نقيض المألوف، إذ إنه من الشائع أن يموت المرء جوعاً وليس شبعاً، لكن الموقف المضحك هنا هو أن يموت الأحدب من حشو الطعام فى فمه بقدر كبير فائق.

سادسًا: لصق تهمة القتل بآخرين، والتنقل بالجثة من بيت إلى بيت آخر، وذلك لتخلص كل متهوم بها منها، وإلقاء التبعة على آخر جديد بلا ذنب أو جريرة، سوى سوء الحظ وحده.

سابعًا: نمط تفكير زوجة اليهودى فى التخلص من الجثة التى ابتليا بها هو – فى حد ذاته – يبعث وحده على الضحك، فهى ترى أن يقوم زوجها بالصعود بالجثة إلى السطح، ويرميه فى بيت جاره المسلم، لأنه مباشر السلطان، وكثيراً ما تأتى القطط فى بيته، وتأكل مما فيه من الأطعمة والفئران، ومن ثم ستأكل الكلاب الجثة جميعها، وبذا يتخلصا منها..!

ثامنًا: مخاطبة المباشر المسلم – وهو واحد ممن ساء حظه، وساقت المقادير إليه الجثة – هذا الميت الأحدب بعد أن تخلص منها اليهودى ورماها عنده بقوله: «أما يكفى أنك أحدب حتى تكون حرامياً وتسرق اللحم والدهن» (٣٢)

وهذا – فى حد ذاته – موقف يخلق ضحكة يسببها هذا التخاطب بين الحى والميت من ناحية، ومعايرته بجريمة السرقة، فضلاً عن المعايرة بعاهته، كمن لسان حاله يقول: إذا بليتم فاستتروا.. (٣٣)

وقد يلجأ الراوى الشعبى إلى التندر من قصر القامة كما فعل فى نوادر (أبى النّواس)، فحينما قُبض عليه بسبب سكره، وحكم عليه بأن يصفعه أحد الجلادين على وجهه، وكان هذا الجلاد قصير القامة، فلم يتمكن من صفع (أبى النّواس)، فطلب منه أن ينحنى قليلاً حتى يتمكن من صفعه، فزجره (أبو النواس) رافضاً، وتمنى فى هذه الساعة أن يكون أطول من (عوج ابن عنق).. (٣٤)

ولجحا نوادره مع العميان، فقد روى أن جماعة من العميان كانوا جالسين فى مقهى، فمر جحا بهم، وأخرج كيس دراهم، وحركّه ليسمعوا صوت الرنين، ثم قال لهم: خذوا هذه

(٣٢) **ألف ليلة وليلة** – ص ٨٧ – جـ١.

(٣٣) **ألف ليلة وليلة** – ص ٨٧ – جـ١.

(٣٤) **ديوان أبى نوّاس** – ص ٢٨.

الدراهم وتقاسموها فيما بينكم، ولم يعطهم شيئًا، وجلس بعيداً ينظر إليهم. فما كان من العميان إلا أن قاموا بعضهم على بعض، وكل منهم يقول لغيره: أعطنى حقى، هات حقى، وتشاجروا شجاراً عنيفًا، وتضاربوا بالعصى، وجحا من بعيد يرقب حدة المعركة ضاحكاً.. (٣٥)

(٣٥) نوادر جحا الكبرى - ص ١٤٦.

٢ - الضحك من الفارق الزمنى:

هو موقف مستقى بالتأكيد من موقف أهل الكهف الذى جاء ذكره فى القرآن الكريم وهو أن يكون هناك نوع من الفرق الزمنى بين بعض أبطال الحكايات الشعبية، مما ينجم عنه مفارقات عدة ضاحكة فى فهم حقائق الحياة مما يدور من حولهم.

ففى حكاية «معروف الإسكافى» من حكايات «ألف ليلة وليلة» يهرب هذا الإسكافى المصرى فاراً من ظلم زوجته الباطشة له، ممتطياً ظهر جنى لينقله إلى بلاد تبعد عن مصر مقدار سنة كاملة بين عشية وضحاها، وهو موقف فجّر ضحكاً من ذلك الذى يدعى لأهل المدينة أنه ترك بلده مصر عصر الأمس.. (٣٦)

(٣٦) ألف ليلة وليلة - ص ٢٩٢ - جـ٤.

٣ - اللجوء إلى الضحكات الجنسية:

يقول (ت. ج. ا. نلسن): «تعد الفكاهات الجنسية من أبرز الأمثلة للتفكه اللفظى الذى ينبع من التحرر النفسى، وذلك لأنها تولّد شعوراً ممتعاً بسبب الخروج عن المألوف»(٣٧)

(٣٧) ت.ج.ا. نلسن - نظرية الكوميديا فى الأدب والمسرح والسينما - ص ١٦٦.

أولى الأدب الشعبى الأمور الجنسية نظرة مهمة بعيدة عن تحريك الغرائز، وهذه النظرة استهدفت استجلاب الضحك لأجل الضحك.

وقد تعرض الحكّاء إلى الشذوذ الجنسي للكبار مع الغلمان لاستجلاب الضحك. من ذلك ما جاء ذكره فى ألف ليلة وليلة بخصوص شخصية أبى النواس الذى ولع بممارسة الجنس مع الغلمان، فحينما ضبطه الخليفة العباسى (هارون الرشيد) عنده مجموعة من هؤلاء الغلمان فى مجلس يتعاطون فيه الخمر أصدر أمراً بتلقيبه باسم «أمير القوادين» - بالطبع، لم يكن اللقب باللغة الفصحى، وإنما بالعامية الدارجة - ولذلك بادر حكّاء ألف ليلة وليلة إلى جعل أبى النواس يرد الصاع صاعين للخليفة عارضًا خدماته عليه فى أية دعوة يدعيها الخليفة عنده..(٣٨)

(٣٨) ألف ليلة وليلة - ص ٥٦٣ - جـ١ - ط: دار الجيل.

وتعرض حكّاء الليالى إلى إحدى المفارقات المضحكة فى «حكاية الحشاش وحريم بعض الأكابر» إلى حشاش كان يعمل فى مسالخ الغنم، حيث كان يحمل الدم والوسخ من الكيمان، اختارته إحدى نساء الأكابر لكى تقوم خادماتها بتنظيفه وتبديل ملابسه بأخرى نظيفة فاخرة، ومن ثم تقوم بممارسة الجنس معه مدة ثمانية أيام، وتعطيه فى كل مرة منديلاً به خمسون مثقالاً من الذهب، إلى أن يفاجأ - ذات مرة - بأنها تخبره بأن لها زوجًا كان قد خانها مع إحدى خادمات المطبخ، فحلفت يميناً عظيماً أنها لابد أن تزنى مع «أوسخ الناس وأقذرهم»..(٣٩)

(٣٩) ألف ليلة وليلة - ص ١٩٠ - جـ٢.

الغريب والمضحك - فى الوقت نفسه - أن هذا الحشاش ذهب فيما بعد بهذه النقود لكى يحج (!!)، ومن ثم، يقف متعلقًا بأستار الكعبة داعياً الله أن تغضب هذه الزوجة على زوجها مرة أخرى لكى يجامعها..!!

أغرب وأضحك من هذا، هو أن يقبض عليه جماعة من الحجاج، ويقتادونه إلى أمير الحج بعد أن سمعوه يدعو ربه بمثل هذا الفسق، فحينما يعلم هذا الأمير بحكايته وسر دعائه، يطلقه، ويطلب من الحاضرين أن يدعو الله أن يستجيب له، لأنه معذور..!!!

ومن الحكايات الجنسية المضحكة ما نسب إلى جحا، فقد قيل أنه كان مع أبى جحا زوجتان، وكانت أم جحا ماتت، فخرج أبوه يريد السفر، فلما خرج من باب الدار تذكر أنه نسى مركوبه، فصاح على ولده: يا جحا هات المركوب، فسمعت زوجتاه الصياح ولم تعرفا ما الخبر، فقالا له: يا جحا ما يقول أبوك، فقال: يقول: (......) زوجات أبيك فى غيابى، فشتماه، وقالتا له: هذا كلام باطل، فقال: اسمعوا أنتما منه وصدقوا، ثم قال لأبيه: الواحدة يا أبى ولا الاثنتين، فقال له أبوه: قلت لك الاثنتين، فقال: صدقتم الكلام» (٤٠)

هذه النكتة ترسم الضحك فى مواقف، **الأول**: استغلال جحا موقف عدم سماع الزوجتين كلام الأب، ومن ثم تحويره وتغييره إلى تلبية رغبة جنسية، **والثانى** التأكيد على صحة الإدعاء المنسوب إلى الأب، **والأخير** وهو ما لم نشر إليه فى متن النكتة، لأنه يشير إلى أن زوجتى أبى جحا قامتا بتنفيذ الوصية المزعومة من الزوج لابنه..!!!

هذه النكتة الجنسية، تتصاعد فيها السخرية رويداً رويداً، ابتداءً من جراءة الطلب ذاته، إلى طلب التأكيد على مدى صحته، وإلى تنفيذه بالفعل، وهو موقف يبين مقدار الغفلة لزوجات الأب، وبالتالى تغيير صورة جحا من موقف المغفل إلى صورة من يقوم باستغفال غيره. وعلى الرغم من أن الموقف يحرمه الدين إلا أن اختيار حاكى النكتة نموذج زوجة الأب بالذات يضمن له تجاوب المتلقى معه، نظراً لما تتمتع به صورة زوجة الأب من كراهية شديدة فى الأوساط الأسرية بصفة عامة، فالنكتة إذاً، تسعى لتأكيد هذا المفهوم، فتزيد من حجم الكراهية لزوجة الأب، بعد أن تشبع النفس تهكماً عليها وعلى غفلتها.

واستخدام راوى النكتة المفارقة الجنسية مع مزيج من إظهار التعسف والتجبر لشخصية الحاكم (قراقوش) إزاء شخصية الفلاح المصرى حينما يقف فى موقف متخاصم مع جندى من الجنود. فقد ذكر (السيوطى) أنه:

«حكى أن جندياً نزل فى مركب، وكان به فلاح وزوجته، فضربها الجندى، فسقطت، وكانت فى سبعة أشهر، فشكا الفلاح الجندى للأمير، فقال له: خذ زوجة الفلاح عندك، وأطعمها واسقيها، حتى تصير حاملاً فى سبعة أشهر، وأعدها إلى زوجها. فقال الفلاح: يا مولاى، تركت أجرى على الله! وأخذ زوجته وذهب» (٤١)

وتلجأ بعض النكات الشعبية إلى ذكر العضو التناسلى للمرأة فى سباب مقذع، مثل تلك النكتة التى دارت بين قط وفأر.

فقد كان يوجد أحد الفئران مخاصماً لأمه، وحينما قابله القط أخبره أنه يريد أن يأكله، فطلب الفأر من القط أن ينتظره فى مكانه لكى يأتى له بلقمة من «السحارة»، بشرط أن يقوم القط بغلق السحارة بعد أن يدخلها الفأر، ولما حدث ما اتفقا عليه غاب الفأر، فراح القط يناديه قائلاً: يا فأر يا مخاصم أمك، فرد الفأر عليه من السحارة قائلاً له: تصالحت يا (......) أمك.. (٤٢)

إن هذه تظهر ذكاء ومهارة فأر صغير الشأن أمام قوة وضخامة قط كبير، ومن هنا، تنشأ المفارقة.

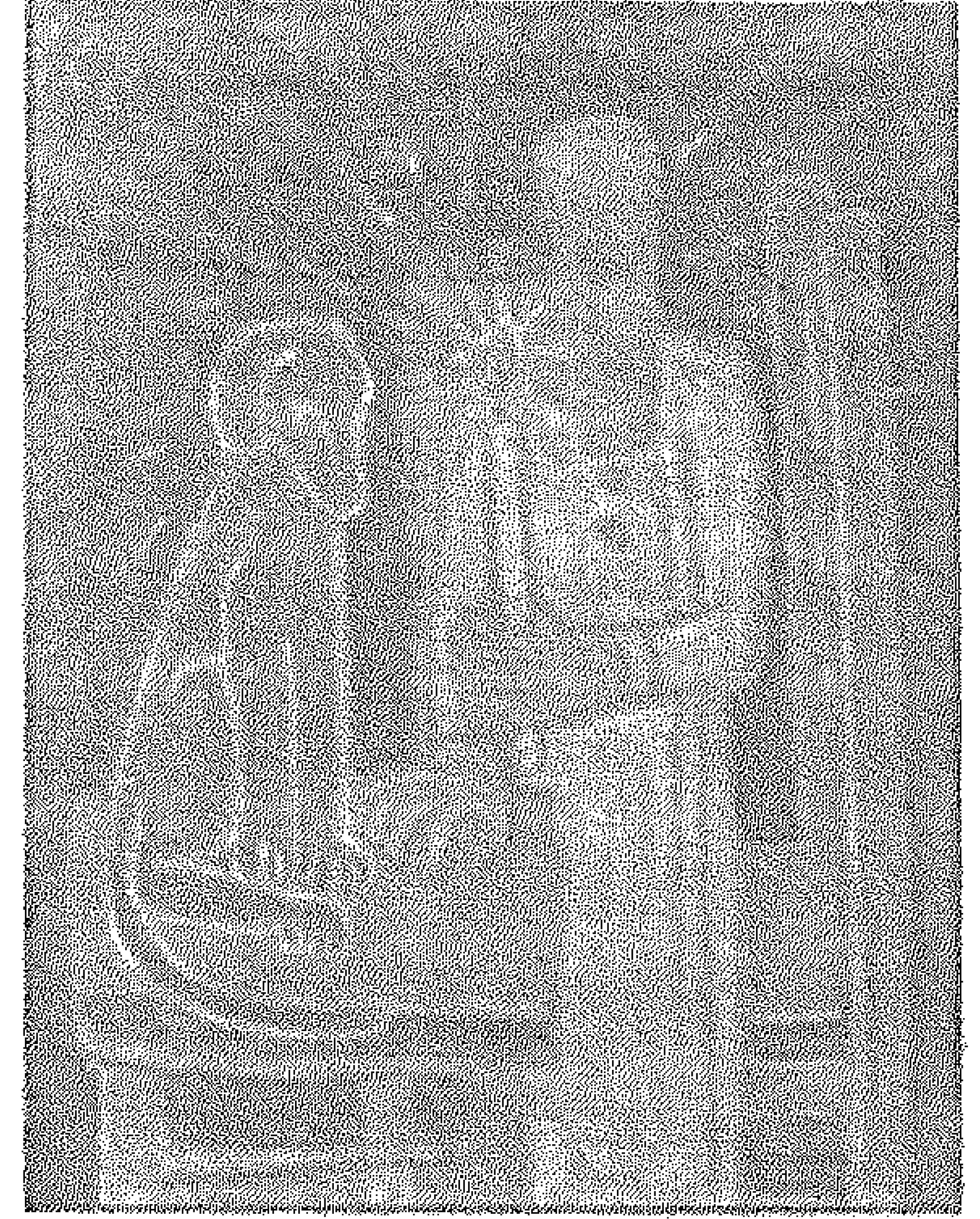
٤ - الضحك من تصرفات الطفولة البريئة:

كثيراً ما تفجر تصرفات الأطفال شحنات الضحك بما تنطوى عليه من عفوية الطفولة البريئة، وما ينطوى عليه قصورها فى عدم إدراك ما يدور من حولها من مدركات ومحسوسات. ولعل أوضح مثال على ذلك هو ما ذكره راوى السيرة الشعبية «عنترة بن شداد»

(٤٠) يوسف الشربينى - **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** - ص ٢٠٨.

(٤١) **حكم قراقوش** - ٦٥.

(٤٢) فتوح أحمد فرج - **القصص الشعبى فى الدقهلية** - ٣٠٨.



من موقف طفولى انطوى على عناصر مضحكة فى طفولة (شيبوب)، على الرغم من أن هذه السيرة الشعبية كان كل اهتمامها ينصب فى ترسيخ معانٍ هى بعيدة تمامًا عن مجال الضحك، وهى معانى البطولة، والتحرر من الرق، والحب فى أكبر معانيه السامية.

ومع هذا، فإن مناخ الصحراء والرعاة مكّن راوى هذه السيرة الشعبية من أن يخلق موقفاً برزت فيه بواعث الضحك بشكل لافت للنظر.

لقد رسم راوى السيرة الشعبية صورة مضحكة بجعل الطفل (شيبوب) يقوم برعى الخراف الصغيرة، ويخلط بينها وبين ثعلب صغير فر منه ومن قطيعه، فظنه أحد الخراف الشاردة، مما جعله يطارده للإمساك به، وإعادته للقطيع، وعندئذ تجفل منه خراف هذا القطيع التى تعلم حقيقته الخافية على الراعى الصغير، فتشرد منه هاربة.

لقد عمد راوى السيرة الشعبية إلى تكرار عملية هروب الثعلب والإمساك به، ثم هروب الخراف من وجود الثعلب بينها، والإمساك بها إلى أن حل المســاء، فيعود بالقطيع إلى الحلة، شاكيًا من ذلك الخروف المشاكس كبير الأذنين المدليين، وهو لا يدرى أنه ثعلب.. (٤٣)

(٤٣) قصة عنترة بن شداد العبسى - ص ١٣١ - جـ١.

٥ - الضحك من المهنة ومتاعبها:

ضحك الأدب الشعبى من امتهان البعض لبعض المهن والحرف، خاصة الحرف المتدنية فى المجتمع.

وقد أورد (أحمد تيمور باشا) فى كتابه «الأمثال العامية» مثلاً تحت رقم (١٢١) يقول: «اسمك إيه قال اسمى عنبر، وصنعتك إيه قال سرباتى، قالوا خسرت الاسم بالصنعة»(٤٤)

والسرباتى هو من يقوم بعملية الكسح للخزانات الأرضية للصرف الصحى.

ومثلما يضحك المثل الشعبى من تناقض الحال مع من يمتهنها، فيقول «زى ضرابين الطوب، يعد بالألفات وينام على الأبراش»(٤٥)

أو كالمثل الشعبى الذى يسخر من تصرف الشيّال قائلاً «زى الشيّال، لا يذكر الله إلا تحت الحمل»(٤٦)

(٤٤) أحمد تيمور - الأمثال العامية - ص ٢٢، وقد ذكر تيمور باشا هذا المثل مرة أخرى تحت رقم (١٥٨٩) فى شكل محوّر، وهو «سرباتى واسمه عنبر» - ص ٢٧٠.

(٤٥) أحمد تيمور باشا - الأمثال العامية - ص ٢٤٩.

(٤٦) أحمد تيمور باشا - الأمثال العامية - ص ٢٤٩.

والشيال أو الحمال - كما تسميه حكايات «ألف ليلة وليلة» فى حكايته مع الثلاث بنات يئن من فرط ثقل ما حمل، ولكنه لم يذكر الله مثلما يقول المثل الشعبى، وإنما، كان رد فعله ساخراً تجاه ثقل ما كان يحمله، وهو أنه أراد أن يعلم من السيدة التى اكترته مقدار هذا الثقل منذ البداية كى يجئ معه ببغل يحمل عنه..! (٤٧)

(٤٧) ألف ليلة وليلة - ص ٣٢ - جـ١.

ومع هذا، تحمل الحمال الأثقال، ولم يحس بها أمام جمال صبية فتحت له باب الدار، حيث رمق قداً رشيقاً، قاعدة النهد، ذات حسن وجمال، وقد واعتدال، وجبين كغرة الهلال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كالبدر فى الإشراق، ونهدين كرمانتين باتفاق، وبطن مطوى تحت الثياب كطى السجل للكتاب. إن الحكّاء الشعبى جعل الحمال يصيح بعد أن عاين كل هذا قائلاً مغازلاً: «ما رأيت عمرى أبرك من هذا النهار..(٤٨)

(٤٨) ألف ليلة وليلة - ص ٣٢ - جـ١.

ومن الحكايات التى تحكى عن متاعب مهنة الفقهاء، أنه كان أحد الفقهاء يحيى احتفالات كثيرة فى البيوت فى ليلة النصف من شعبان فى صحبة زوجته، وكل منزل يدخله يتناول الطعام فيه ويملأ بطنه، وفى أحد المنازل وقع، فانشقت بطنه، فقامت صاحبة

البيت، وأحضرت إبرة وخيطاً لتخيط بطنه(!!)، فجاء زبون آخر، ودخل عليهم يطلب الفقى لكى يحيى الليلة عندهم، فصاحت فيه صاحبة المنزل: دعوه كفى ما جرى له، فصاحت زوجة الفقى معترضة قائلة: لا تسمع كلامها. إنها غرزتان لا أكثر، وسيأتى وراءك حالاً..(٤٩)

(٤٩) فتوح أحمد فرج – **القصص الشعبى فى الدقهلية** – ص ٣٨٤.

٦ – الضحك من انقلاب الجنس أو انعكاسه:

كان آخر استغلال للسينما المصرية للضحك من انقلاب الجنس، فى فيلم «السادة الرجال» الذى ناقش فكرة انقلاب الجنس عند المرأة إلى رجل، ومن قبل، كان الرأى العام المصرى قد انشغل فى منتصف ثمانينيات القرن العشرين بقضية طالب جامعة الأزهر الذى تحول إلى طالبة اسمها (سالى)، ومن قبل هذا وذاك، كان فى الخمسينيات فيلم (الآنسة حنفى) يطرح المشكلة ذاتها، وهى انقلاب الجنس عند الرجال لتحويله إلى امرأة، كل ذلك، لعرض المفارقة الناشئة عن هذا التغير فى الجنس وما يتلوه من تغير فى السلوك الذى يجلب وينتزع من النفس الكثير من الضحكات.

هذا الأمر المضحك، التفت إليه راوى السيرة الشعبية من قبل الجميع. ففى السيرة الشعبية «سيف بن ذى يزن» رسم الراوى مشهداً مضحكًا لانقلاب الجنس عند الرجال، وكذلك عند النساء..!

فأبطال هذه السيرة كانوا يتنادمون فرأوا شجرة تفاح مثمرة، من تناول تفاحة منها انقلب جنسه إلى النقيض، فيصير الرجل أنثى، وتصير الأنثى ذكراً، فيحدث بين الجنسين الجديدين جماع، وعلى الرغم من انطلاق صيحة تحذير للجميع من مغبة الخوض فى هذه المغامرة إلا أن الجميع لا ينصاع إلى ذلك، ويقدمون على الأكل من هذه الشجرة، فتحدث المفارقة بحدوث التحول فى الجنس، فعلامات الأنوثة تظهر على من كان رجلاً وتختفى عنده علامات الرجولة، وعلامات الرجولة تظهر على من كانت أنثى، وتختفى من عندها علامات الأنوثة، هذه العلامات تشمل الأعضاء التناسلية وبروز أو استواء الصدر، وتغير شعر الرأس من حيث الطول أو القصر، ويرسم الراوى الشعبى الموقف ببراعة حين يصعد من حدة الموقف، فيجعل الشهوة الجنسية تتحكم فى الرجال الجدد، وهم النساء السابقون، فيهجمن على النساء الجدد، وهم بالطبع – الرجال السابقون..(٥٠)

(٥٠) **سيرة سيف** – ص ٢٨٠ – جـ٣.

إن هذا التصوير القصصى – بلا أدنى مبالغة – يعد تصويراً ماهراً فى الإضحاك من انقلاب الجنس، بلا شبهة إسفاف. إنه ما يطلق عليه (ألفريد فرج) تعبير «قلب الأوضاع»، حيث يقول فى كتابه «دليل المتفرج الذكى إلى المسرح»: الإنسان يضحك من قلب المعقول أو المألوف.. إنه يضحك من اللامعقول.. إن صح التعبير.(٥١)

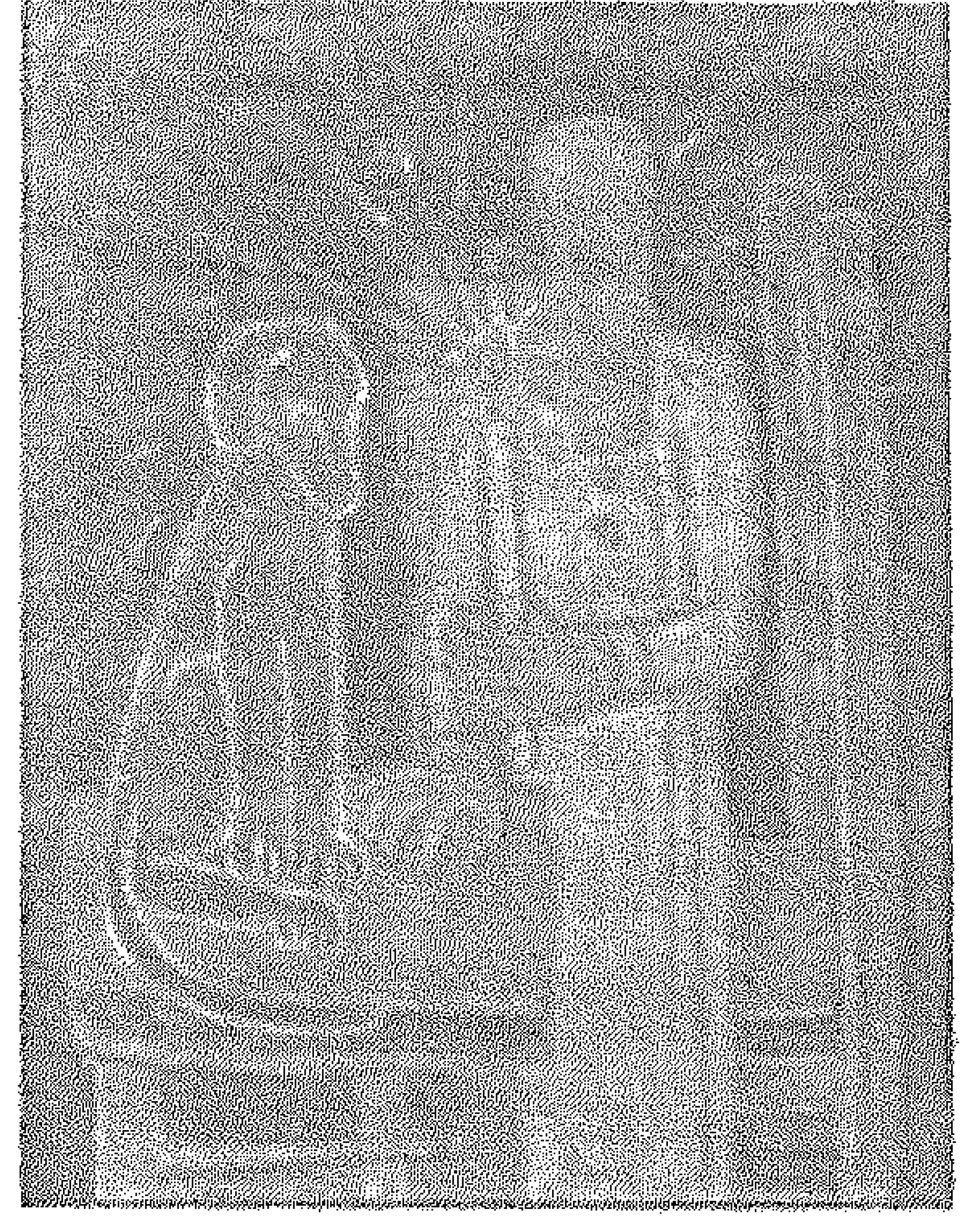
(٥١) ألفريد فرج – **دليل المتفرج الذكى إلى المسرح** – ص ٥٠.

أنماط وسمات شخصيات الأدب الشعبى المضحك:

ذخر الأدب الشعبى بشخصيات متنوعة تتسم بروح فكهة مضحكة، مثل: جحا، وقراقوش، وأبو النواس، والأصمعى.

١ – جحا

تعتبر شخصية جحا من النماذج الفريدة فى الأدب الشعبى المضحك، نظراً لاتساع قماشتها الباعثة على الضحك، سواء بإظهار الذكاء والحيلة أو بإظهار البلاهة والغباء. وهذه الشخصية فى كل حالة من حالاتها لها مصداقية مع النفس، ولها فلسفة محبوبة ومقبولة عند الناس.



٢ - قراقوش

تستحق شخصية قراقوش الوقوف عندها لكى نرى مقومات الضحك فيها، فهى - فى المفهوم الشعبى - تمثل شخصية الحاكم المتسمة بالحمق عند تقدير الأمور. وشخصية الحاكم الأحمق من السهل الاستهزاء بها والتندر بأفعالها، سواء فى أمور حياته الشخصية، أو فى الأمور التى يحتك فيها برعاياه من عامة الناس.

فهو إن وقع قميص له كان منشوراً على الحبل يتصدق بمال لأن الله أنقذه لو كان هو موجوداً فيه، وحتى الصدقة التى يتصدق بها لا تخرج لمستحقها، مثل طلب امرأة منه أحد الأكفان لكى تكفن زوجها المعدم، فيطلب منها المجى فى العام التالى لاستنفاد الأكفان فى هذا العام. وهو إن تصدر للحكم بين الناس يلجأ إلى شواهد تافهة غير حقيقية لاتخاذ أحكام قاطعة صارمة، ويميل إلى التفرقة بين الألوان والأجناس، وإن اتخذ قراراً وقفت الصدفة البحتة إلى جانبه ظن أنه لا مثيل له فى اتخاذ القرارات فى هذا الكون، وإن حكم بين متخاصمين، فيقف بجوار من أبلغه بالشكاية أولاً، بغض الطرف عمن هو صاحب الحق الحقيقى، وتقديره للأمور ولأثمان الأشياء فيهما حمق كبير، فإن تلف محصول كالقطن من البرد رأى أنه كان يجب أن يزرع معه صوف لكى يدفّئه(٥٢)

(٥٢) د. عبد اللطيف حمزة - **حكم قراقوش** - ص ٥٤ : ٧٠.

ثم تأتى الشخصية الثالثة من شخصيات الأدب الشعبى المضحك، وهى شخصية (أبى النّواس) التى ارتبطت فى بعض وقائعها مع شخصية جحا، وإن انفردت بقدر كبير من الإباحية المفرطة.

٣ - شخصية أبى النواس

شخصية أبى النواس من الشخصيات التى اهتم بها الأدب الشعبى المضحك، وقد تفرقت أخبارها بين ما جاء ذكره فى حكايات «ألف ليلة وليلة»، وحوادث كتاب «إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بنى العباس»، وديوانه، فضلاً عما تناقل شفاهة بين أفواه الناس.

ففى حكايات ألف ليلة وليلة، تلعب شخصية أبى النّواس دور المفرط فى عشق الغلمان، وكذلك دور النديم المصاحب لشخصية الخليفة العباسى (هارون الرشيد).

٤ - شخصية الأصمعى

شخصية الأصمعى من الشخصيات التى كانت تقوم بمسامرة الخليفة (هارون الرشيد) وتحكى له الكثير من النوادر التى تسرى عنه.

ومن النوادر التى حكاها (الأصمعى) للخليفة (هارون الرشيد) النادرة الآتية:

> «كان ثمة أعرابى طويل قبيح خطب امرأة، فقيل له: أى ضرب من تريدها؟ فقال: أريدها قصيرة جميلة فيأتى ولدنا فى جمالها وطولى، فتزوج امرأة على تلك الصفة، فجاء ولدها فى قصرها وفى قبحه..!»(٥٣)

(٥٣) د. أحمد كمال زكى - **الأصمعى** - ص ٢٥٦.

لقد كانت هذه النادرة ذات مغزى، وقد فطن لها الرشيد، فكانت ثورته على البرامكة، وغضبته وانتقامه منهم.

كما أنها لعبت دوراً كبيراً فى حكايات ألف ليلة وليلة، فكلما أصاب الخليفة (هارون الرشيد) أرق ما بالليل، استدعى الأصمعى لكى يبدد له هذا الأرق الليلى، وذلك بأن يحكى له حكاية من حكايات النساء التى يفوح منها رائحة الحب والجنس(٥٤)

(٥٤) ألف ليلة وليلة - ص ٢٠٤ - جـ٣.

إن شخصية الأصمعى – على العموم – تمثل شخصية النديم العابس الماجن.



٥ – شخصية جميل بن معمر

عرفت شخصية (جميل بن معمر) فى حكايات ألف ليلة وليلة بالعذرية مثلما عرفت هذه الشخصية فى الأدب الرسمى، وهو مثله مثل أبى نواس والأصمعى كان نديماً للخليفة (هارون الرشيد) يحكى له الحكايات والأحاديث العجيبة، وهناك حكاية كاملة باسمه فى حكايات ألف ليلة وليلة، واسمها «حكايات جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد» رويت على لسان (مسرور الخادم) خادم الخليفة العباسى.

٦ – شخصية المهرج أو الخليع

وتعد شخصية المهرج أو الخليع إحدى الشخصيات التى اهتمت بها بعض السير الشعبية، مثل سيرة «الزير سالم»، كما اهتمت بها حكايات «ألف ليلة وليلة»، مثلما نجد فى «حكاية ضمرة بن المغيرة التى حكاها حسين الخليع لهارون الرشيد»، حيث كانت وظيفة هذا الخليع أن يسامر ويحكى للخليفة حكايات العشاق والمحبين عندما كان يصيبه أرق ما بالليل(٥٥)

(٥٥) **ألف ليلة وليلة** – ص ٢١٠ – جـ٣.

بواعث الضحك فى الأدب الشعبى

ترى (نبيلة إبراهيم) أن النكتة لا تلغى الواقع وإنما تسخر منه، فعالم النكتة هو عالم المرح والسخرية، وذلك فى مقابل عالم الجد والصرامة الذى يعيشه الناس، وطبيعة عالم المرح أنه يلغى العلاقة بين التوقع والنجاح وبين الممكن والواقع، وبين الشىء وما يحيط به. وهو يلغى هذه العلاقة بأن يخلع عليها طابع اللعب والسخرية، وبأن يجعل الإنسان يقف على بعد منها (٥٦)

(٥٦) نبيلة إبراهيم – **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى** – ص ٢٠٦.

تكنيك وسمات لغة الأدب الشعبى المضحك

١ – التكرار فى الموقف الهزلى:

وهذا ما نجده فى موقف الزوجة (فاطمة العرَّة) من زوجها (معروف الإسكافى) فى حكايات «ألف ليلة وليلة»، فهى تشكوه إلى القاضى، وفور عودته من عند هذا القاضى، وإصلاحه ذات البين بينهما، يجد (معروف الإسكافى) نفسه مشكواً فى حقه مرة ثانية إلى قاضٍ آخر، ثم يقوم الحكاء الشعبى بتصعيد الموقف الهزلى بجعل أحد الرجال يخبره بأن يسرع ويتخفى لأن الزوجة شكته هذه المرة إلى الباب العالى..(٥٧)

(٥٧) **ألف ليلة وليلة** – ص ٢٩٢ – جـ٤.

٢ – استخدام لغة الجسد ضمن مفردات لغة الإضحاك:

تعد حكاية (مزين بغداد)، وهى إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، نموذجًا طيبًا لاستخدام الحكاء الشعبى لغة الجسد من أجل الإضحاك، فالحركة، والوهم عنصران مهمان فى هذه الحكاية الشعبية.

تبدو لغة حركة المزين وهو ممسك بآلة الاصطرلاب لقياس زوايا ارتفاع شعاع الشمس فى وسط الدار شيئًا مضحكاً للغاية، ومما لا شك فيه أن القارىء سوف يسأل نفسه عند قراءته لهذه الجزئية وهو يضحك، فيقول فى اندهاش: ما علاقة الاصطرلاب بحلاقة شعر ذقن أو شعر شارب أو شعر رأس؟!

وتتأرجح الحركة المضحكة – فى عالم الضحك فى هذه الحكاية – بين قيام «الزبون» بتمزيق أثوابه من فرط الغيظ، إلى قيام الحلاق بسن الموس، إلى رميه الموس من يده لأخذ

الاصطرلاب مرة أخرى، إلى المضى نحو الشمس، إلى الوقوف حصة من الزمن مديدة، ثم رمى الحلاق الاصطرلاب والانشغال بأخذ طعام لأضيافه وبتقليب البخور والعود اللذين سيأخذهما معه من عند الزبون إلى بيته، كل هذا وعامل الزمن يدخل فى معادلة طردية مشتركة لتصاعد الضحك المتزايد من جراء تأخير الحلاقة. إن مثل هذا الأمر يشبه - بلغة العلوم التجريبية إلى حد كبير - نظرية النسبية (لألبرت أينشتين) التى أدخلت الزمن كبعد رابع فى الكون الفضائى عند الحساب..!

وتبدو حركة مطاردة الحلاق الفضولى لكى يعرف إلى أين سيذهب زبونه قمة من قمم الإضحاك والهزل، فهو يتتبع الزبون، ويدخل وراءه إلى حيث دخل خلسة عند محبوبته ابنة القاضى، ويصرخ فاضحاً إياه - بدون قصد - فى وسط الأهل والناس الذين لم يكن أحد منهم يدرى شيئاً عما يحدث.

وفى الحكاية نفسها، نجد أن الحكاء الشعبى يستخدم لغة الجسد بطريقة فريدة من نوعها ولافتة للانتباه.

المراجع

(١) ابن الجوزى - **أخبار الحمقى والمغفلين** - دار زاهد القدسى - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٨٣.

(٢) أبو نواس - **ديوان أبى نواس** - المكتبة الثقافية - بيروت - لبنان - بدون تاريخ.

(٣) أحمد تيمور باشا - **الأمثال العامية** - مركز الأهرام للترجمة والنشر - الطبعة الرابعة - ١٩٨٦.

(٤) د. أحمد مرسى - **الأغنية الشعبية** - دار المعارف - ١٩٨٣.

(٥) د. أحمد كمال زكى - **الأصمعى** - سلسلة أعلام العرب رقم ١٨ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - يونية ١٩٦٣.

(٦) **ألف ليلة وليلة** - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر - بدون تاريخ.

(٧) ت.ج.ا. نلسن - **نظرية الكوميديا فى الأدب والمسرح والسينما** - أكاديمية الفنون - وحدة الإصدارات - مسرح (٢٨).

(٨) الكزندر هجرتى كراب - **علم الفولكلور** - ترجمة: رشدى صالح - مؤسسة التأليف والنشر - دار الكتاب العربى - ١٩٦٧.

(٩) إيسوب - **القصص الحكيم للفيلسوف إيسوب** - مكتبة مصر - بدون تاريخ.

(١٠) جاستون ماسبيرو - **الأغانى الشعبية فى صعيد مصر** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٠.

(١١) **دليلة والزيبق** - وضع وترتيب: محى الدين البديوى - مكتبة كرم ومطبعتها - دمشق - سوريا - بدون تاريخ.

(١٢) د. زكريا إبراهيم - **سيكولوجية الفكاهة والضحك** - مكتبة مصر - بدون تاريخ.

(١٣) **سيرة الظاهر بيبرس** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦.

(١٤) **سيرة الملك سيف** - مكتبة الجمهورية العربية - الصنادقية - الأزهر - بدون تاريخ.

(١٥) د. عبد الحميد يونس - **الحكاية الشعبية** - سلسلة المكتبة الثقافية - العدد رقم ٢٠٠ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - ١٥ يونية ١٩٦٧.

(١٦) عبد الستار أحمد فراج - **أخبار جحا** - مكتبة مصر - الطبعة الثالثة.

(١٧) د. عبد الطيف حمزة - **حكم قراقوش** - كتاب الهلال - العدد ٣٧٤ - فبراير ١٩٨٢.

(١٨) فتوح أحمد فرج - **القصص الشعبى فى الدقهلية** - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - ١٩٧٧.

(١٩) محمد إبراهيم أبو سنة - **فلسفة المثل الشعبى** - المكتبة الثقافية - رقم ١٩٣ - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - أول مارس ١٩٦٨.

(٢٠) محمد المعروف بدياب الأتليدى – **إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بنى العباس** – مكتبة الجمهورية العربية بالصنادقية – القاهرة.

(٢١) د. محمد رجب النجار – **جحا العربى** – ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع – الكويت – الطبعة الثانية.

(٢٢) **مجلة الفنون الشعبية** – العدد الثانى – إبريل ١٩٦٥.

(٢٣) د. نبيلة إبراهيم – **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى** – دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة القاهرة – الطبعة الثانية – ١٩٧٤.

(٢٤) **نوادر جحا الكبرى** – المكتبة التجارية بالعتبة – بدون تاريخ.

(٢٥) هنرى برجسون – **الضحك** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨.

(٢٦) يوسف الشربينى – **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** – المكتبة المحمودية – محمود على صبيح بالأزهر الشريف.





خمس حكايات شعبية هندية ساخرة

جمعها وأعاد صياغتها وترجمتها
للإنجليزية:
أ. د. رامانوجان
تقديم وترجمة:
رأفت الدويرى

بتاريخ ١٦ سبتمبر ٢٠٠١ جريدة «أخبار الأدب» فى عددها ٤٢٧ خصصت «البستان» لنشر سبع عشرة حكاية شعبية هندية من ترجمة الشاب **سيد عبدالخالق** من كتاب (حكايات شعبية من الهند) الذى نشر بعد جمعها فى كتاب وبعد أن ترجمها إلى الإنجليزية أ.د. **رامانوجان** - والتى بدأت ترجمة إحدى حكاياته بعنوان (الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر). وقد نشرت بمجلة «الفنون الشعبية» فى العدد ٤٧ أبريل/ يونية ١٩٩٥.

وبعدها شجعنى الصديق الأستاذ **حسن سرور** مدير التحرير أن أواصل ترجمة بقية (حكايات شعبية من الهند) لأهمية أ.د. **رامانوجان** باعتباره باحثاً فى الفولكلور، وتحية لروح المترجم الشاب **سيد عبدالخالق** (الذى انتهت حكايته مع الحياة مبكراً وقبل الأوان). أقترح على رئاسة تحرير مجلة «الفنون الشعبية» إعادة نشر اثنتى عشرة حكاية من الحكايات التى ترجمتها وأنا أنوى إغفال ترجمة الحكايات المترجمة احتراما لروح مترجمها فضلاً عن عدم ضرورة ترجمة المترجم وإلا كان جهداً مزدوجًا ومكرراً، والحكايات السبع عشرة التى ترجمها الراحل **سيد عبدالخالق** بيانها كالآتى:

١ - عندما يموت كلب أسود.
٢ - الملك أكبار والمهرج برنال.
٣ - الحياة كخنزير.
٤ - حيواتنا الأخرى.
٥ - مالك الحزين فى الفم.
٦ - أربع بنات وملك.
٧ - فن تينالى مالى.
٨ - جوبال بهار محصى النجوم.
٩ - عبور النهر - فقدان ذات.
١٠ - الملا الذى استطاع أن يرى مكة من بعيد.
١١ - واحد - اثنان - ثلاثة.
١٢ - الشيطان عاشق الموسيقى.

وقبل أن أشير إلى بقية الحكايات التى ترجمها الراحل **سيد عبدالخالق** أود أن أشير إلى أنه قد تصادف أننى كنت قد ترجمت هذه الحكايات الخمس الباقية ونشرتها مجلة «الفنون الشعبية».

بيان بالحكايات الخمس المزدوجة الترجمة:

١ - جوبال بهار يشفى حالماً.

ولقد ترجمتها بنفس العنوان ونشرت بالعدد ٦٢/٦٣ يناير/يونية ٢٠٠٣م.

٢ ـ أشكو للجدران.

ولقد ترجمتها بعنوان (احك همومك للجدران) ونشرت بالعدد ٥٠ أبريل/يونية سنة ١٩٩٦.

٣ ـ حلم تينالى راما.

ولقد ترجمتها بنفس العنوان ونشرت بالعدد ٦٢/٦٣ يناير/يونية سنة ٢٠٠٣.

٤ ـ المعلم والأبله.

ولقد ترجمتها بعنوان (الحكيم الهندى والرجل المغفل) ونشرت بالعدد ٦٦/٦٧ يوليو/سبتمبر سنة ٢٠٠٤.

٥ ـ حكايات غير مروية.

ولقد ترجمتها بعنوان «الحكايات غير المحكية» ونشرت فى العدد ٥٠ يناير/مارس سنة ١٩٩٦.

وأخيراً تحية طيبة إلى روح المترجم الشاب الراحل **سيد عبدالخالق** وأنا على ثقة بأن رئاسة تحرير مجلة «الفنون الشعبية» لن تتردد فى نشر الحكايات الاثنتى عشرة نقلاً عن أخبار الأدب.

وأنا من جانبى عندما أجمع ما ترجمته وما سأترجمه مستقبلاً من بقية حكايات شعبية من الهند للنشر فى كتاب سأعمل أن يضم هذا الكتاب الحكايات الاثنتى عشرة التى ترجمها الراحل **سيد عبدالخالق** رحمه الله.

بعد هذه المقدمة فنبدأ فى الحكايات الجديدة:

١ ـ حكاية البرهمى تعس الحظ الذى ابتلع إله الحظوظ:

(جمعت من ولاية البنجاب)

يحكى أن بيداثا Bidatha إله الحظوظ الذى يسطر على جبين البشر حظوظهم المقدرة لهم منذ لحظة ولادتهم كان قد قدر لبرهمى فقير حظاً غريباً ـ لقد قدر له ألا يكمل أكل وجبة طعامه حتى الشبع فعندما يصل إلى منتصف وجبته من الطعام اعتاد البرهمى أن يفاجأ بحدوث أمر ما أو آخر يمنعه من إكمال أكل وجبته حتى نهايتها وبالتالى اعتاد ألا يشبع تماماً.

وفى أحد الأيام جاءت للبرهمى دعوة للعشاء فى قصر المهراجا فشعر البرهمى الجائع دوماً بالسرور وقال لزوجته:

كما تعرفين منذ ولادتى وأنا مقدر لى أن لا أكمل وجبتى من الطعام فطوال عمرى قد اعتدت أن يحدث لى فجأة ما يمنعنى من أن آكل سوى نصف وجبتى من الطعام. طوال حياتى لم آكل حتى الشبع. اليوم ولحسن حظى قد تلقيت دعوة للعشاء فى قصر المهراجا، ولكن كيف لى أن ألبى دعوة المهراجا بملابسى الهلكانة والقذرة هذه؟! إذا ما ذهبت إلى قصر المهراجا بملابسى هذه فمن المؤكد أن بواب القصر سيطردنى ويمنعنى من الدخول.

فردت عليه زوجته:

سأصلح لك ملابسك وأنظفها وبعدها يمكنك الذهاب إلى قصر المهراجا.

وبعد أن أعدت الزوجة الملبس المناسب توجه البرهمى إلى قصر المهراجا. وبالرغم من وصول البرهمى متأخراً فى الليل إلا أنه قد استقبل بحفاوة تليق بملك.

وعندما قدمت أطباق الأطعمة على المائدة شعر البرهمى العجوز بنشوة وسال لعابه وبدأ يقول لنفسه: مهما يحدث اليوم سأكمل وجبتى حتى أشبع تماماً، ثم جلس البرهمى على المائدة وبدأ يأكل ـ ولكن ـ تصادف أن هناك جرة صغيرة من الفخار كانت تتدلى من أحد العروق فى السقف تماماً فوق رأس البرهمى المنهمك فى الأكل بشراهة. وبمجرد أن انتهى البرهمى من أكل نصف الطعام الذى أمامه هنا سقطت فى الحال الجرة حطاماً فى الطعام لتمنعه من إكمال وجبته.

هنا شرب البرهمى جرعة الماء المعتادة كطقس يرمز ويعبر عن الانتهاء من الأكل، نهض البرهمى ليغسل يديه وفمه ثم توجه إلى حيث يجلس مضيفه المهراجا الذى رحب به باحترام، ثم سأله:

هه يا ثاكور يا ضيفى العزيز هل أنت راض؟!

فرد البرهمى قائلاً:

يا مهراجا ـ خدمك والحق يقال كانوا معى غاية الكرم والطيبة ـ لقد قدموا إلىّ كل ما طلبته ولكن حظى التعس منعنى من أن أكمل طعامى حتى أشبع.

فقال له المهراجا متسائلاً:

كيف؟! ماذا حدث؟!

فقال له البرهمى تعس الحظ:

يا مهراجا بينما أنا أتناول طعامى سقطت جرة معلقة فوقى تماماً من السقف ولوث حطامها طبق الطعام أمامى.

عندما سمع المهراجا بماحدث للبرهمي هاج غاضبًا ووبخ خدمه بقسوة، ثم قال للبرهمي:

يا ثاكور فلتبق الليلة في قصري وفي الصباح سأجعل الخدم يعدون لك طعاماً طازجاً وبيدي سأقدمه لك.

وبات البرهمي في قصر المهراجا، وفي صباح اليوم التالي أشرف المهراجا بنفسه على إعداد أطباق مختلفة من الطعام؛ بل إنه بنفسه أعد بعضها وبنفسه قدمها للبرهمي.

وفي حجرة الطعام الكبيرة حيث جلس البرهمي ليأكل لم يكن هناك أي احتمال لحدوث ما يمكن ليمنع البرهمي من إكمال الأكل حتى يشبع تماماً.

نظر البرهمي حوله فرحًا بترحيب المهراجا به وجلس على المائدة وبدأ يأكل...

وعندما وصل البرهمي إلى منتصف تناوله لطعامه.. قرر بيداتا إله الحظوظ أن البرهمي يجب أن يكف عن مواصلة أكل طعامه قبل أن يشبع تمامًا كما هو مقدر له منذ ولادته، ولم يكن أمام بيداتا إله الحظوظ وسيلة لتحقيق المقدر سوى أن يحول الإله بيداتا نفسه إلى ضفدع ذهبي وبدأ يزحف قاصداً الطبق الذي يأكل منه البرهمي، ثم قفز قفزة ليسقط داخل الطبق.

ولكن البرهمي كان منهمكاً في الأكل بشراهة لدرجة أنه لم يلحظ سقوط أي شيء في طبقه واستمر في الأكل حتى انتهى من كل الطعام بما في ذلك الضفدع الذهبي وكل ما في الطبق حتى شبع تماماً لأول مرة في حياته.

وعندما انتهى البرهمي من الأكل سأله المهراجا:

ما رأيك اليوم يا ثاكور؟ هل شبعت تمامًا؟! هل أنت راض عن الطعام اليوم؟!

فأجاب البرهمي قائلاً:

يا مهراجا لم يسبق لي طوال حياتي أن شبعت تمامًا مثلما شبعت اليوم.

بعدها استأذن البرهمي من المهراجا الكريم والطيب ليعود إلى منزله محملاً بالهدايا والنقود.

وأثناء رجوعه إلى بيته عن طريق الغابة وكان الوقت ليلاً سمع البرهمي صوتا يناديه: يا برهمي.. أطلق سراحي حررني يا برهمي!

فسأل البرهمي الصوت الخفي:

من أنت؟!

فرد الصوت الخفي:أنا بيداتا - أنا إله الحظوظ.

فسأله البرهمي ثانية:

وأين أنت؟!

فرد بيداتا:

أنا داخل معدتك! لقد ابتلعتني وأنت تأكل يا برهمي.

فقال البرهمي في دهشة:

مستحيل!

فقال بيداتا:

أجل ابتلعتني! كضفدع ذهبي قفزت داخل طبق طعامك فابتلعتني مع الطعام.

فصاح البرهمي مهللاً:

آه - هذا أفضل ما كان يجب أن أفعله معك يا بيداتا، طوال عمري وأنت تضايقني أيها السافل - لن أطلق سراحك من داخل معدتي ولهذا سأسد حلقومي تماما لأمنعك من الهروب حتى تختنق.

فقال بيداتا في رعب عظيم:

يا برهمي - دعني أخرج - أكاد أختنق داخل معدتك.

ولكن البرهمي هرع عائداً إلى منزله وصاح في زوجته:

أشعلي لي الشيشة (الجوزة) يا امرأة.

ثم قال لها: وأنتي استعدي بعصي في يدك.

وقامت الزوجة بتنفيذ كل ما طلبه منها زوجها البرهمي، ثم جلس البرهمي وبدأ يدخن الشيشة بارتياح لفترة طويلة مع حرصه الشديد على أن لا يدع بيداتا إله الحظوظ يهرب من داخل معدته عبر فمه.

ازداد اختناق الإله بيداتا من دخان الشيشة فرفع صوته صارخًا طالبًا إطلاق سراحه غير أن البرهمي تجاهل تمامًا صرخات الإله بيداتا.

في هذه الأثناء حدث ارتباك خطير في العوالم الثلاثة.. فبدون بيداتا إله الحظوظ لينظم أقدار البشر يصبح الكون على حافة الانهيار.

واجتمع جميع الآلهة في مجمع إلهي وقرروا ضرورة إرسال مبعوث عنهم إلى البرهمي للتفاوض معه لإطلاق سراح بيداتا إله الحظوظ.

ولكن أى إله منهم يختارون؟!

وبعد مناقشات ومشاورات أجمع مجمع الآلهة على اختيار الإلهة لاكشمى Lakshmi كأنسب مبعوث إلهى للذهاب للبرهمى والتفاوض معه لإطلاق سراح بيداثا إله الحظوظ.

ولكن الإلهة لاكشمى قالت فى قلق:

أخشى أن البرهمى لن يدعنى أعود إليكم أبداً إذا ما ذهبت إليه..

ولكن مجمع الآلهة توسلوا للإلهة لاكشمى وتضرعوا إليها لتوافق على الذهاب إلى البرهمى، وأخيراً رضخت الإلهة إلى التوسلات والتضرعات وتوجهت إلى منزل البرهمى.

وعندما علم البرهمى أن لاكشمى إلهة الثروة والثراء تقف أمام باب بيته رفع ثوبه الخارجى لأعلى ولفه حول رقبته كعلامة على احترام الإلهة وقدم لها مقعداً لتجلس عليه، ثم سألها قائلا:

باسم الدهشة التى أشعر بها الآن ما الذى أتى بإلهة الثروة والثراء إلى منزل برهمى فقير معدم؟!

فقالت له الإلهة لاكشمى:

يا ثاكور- إنك تحتفظ بإله الحظوظ بيداثا سجيناً فى معدتك - أطلق سراحه وإلا انهار نظام الكون .

هنا صاح البرهمى فى زوجته قائلاً:

اعطنى العصى وسأريك رأيى الحقيقى فى إلهة الثروة والثراء - لاكشمى هذه - منذ ولادتى وهى تتحاشى الاقتراب منى - ولم يكن لى طوال حياتى سوى الحظ التعس - وها هى هذه اللاكشمى تأتى إلى منزلى لتطلب منى ...

حال أن سمعت لاكشمى هذا الكلام الغاضب تلاشت هاربة وهى ترتعب من الخوف وهى تغمغم:

فى جميع العصور لم يحدث أن تحدث معى أحد من البشر بهذه الطريقة.

وعادت لاكشمى لتخبر مجمع الآلهة بما حدث معها.

واجتمع الآلهة وبعد مشاورات ومناقشات قررت الآلهة إرسال الإلهة ساراسواتى Saras wati إلهة العلم والمعرفة، وعندما وصلت ساراسواتى إلى باب بيت البرهمى صاحت بحدة:

يا برهمى - هل أنت بالداخل؟ بالداخل أنت يا برهمى؟!

حياها البرهمى باحترام عظيم يليق بإلهة العلم والمعرفة ثم صاح قائلا:

أماه! الإلهة العظيمة ماذا تطلب فى بيت برهمى فقير أُمى؟!

فقالت له ساراسواتى:

يا ثاكور، الكون يتمزق - ينهار أطلق سراح بيداثا إله الحظوظ.

هنا انفجر البرهمى فى ثورة غضب عظيم وصاح قائلاً:

يا زوجتى اعطنى العصى لأعلم إلهة العلم درساً.. إنها لم تعلمنى حتى الحروف الأولى من الألف باء وها هى ساراسواتى فى بيتى أليس كذلك يا إلهة العلم؟!

وعند سماع الإلهة ساراسواتى تهديد البرهمى - هرولت هاربة وهى تتعثر فى خطواتها.

وأخيراً قرر الإله العظيم شيفا Siva أن يقوم شخصياً بمهمة التفاوض مع البرهمى ليطلق سراح بيداثا إله الحظوظ وكان البرهمى شيفاوى الديانة فهو كان عابداً مخلصاً للإله شيفا، مخلصاً فى إيمانه بشيفا لدرجة أنه قبل أن يلمس مياه النهر كان لابد وأن يؤدى طقس البوجا Puja للإله شيفا.

وبمجرد دخول الإله شيفا لمنزل البرهمى - سارع البرهمى وزوجته وقدما له المياه لغسل قدميه، ثم قدما له أوراق النبات الأخضر والحشائش المقدسة والزهور وحبوب الأرز وأحرقا لشيفا أخشاب الصندل ذكية الرائحة، وبعد تقديم هذه القرابين للإله شيفا قام البرهمى وزوجته بطقس البوجا Puja رقصاً فى حضرة الإله شيفا بعد ذلك جلس الإله العظيم شيفا ثم قال للبرهمى:

يا برهمى اطلق سراح الإله بيداثا.

فرد البرهمى بخشوع:

يا شيفا العظيم وقد شرفتنى بحضوركم شخصياً طبعاً سأطلق سراح بيداثا، ولكن ما أنا فاعل بعد ذلك منذ ولادتى وأنا أعانى الكثير بسبب ما قدره لى بيداثا إله الحظوظ - إنه السبب فى جميع همومى ومعاناتى، فقال له الإله العظيم شيفا:

لا تشغل بالك بالمستقبل يا برهمى سآخذك معى جسداً وروحاً إلى السماء.

عندما سمع البرهمى كلام شيفا العظيم سمح لعضلات حلقومه بالارتخاء، ثم فتح فمه، وهنا قفز بيداثا إله الحظوظ من فم البرهمى تعس الحظ واصطحب شيفا البرهمى وزوجته وصعد بهما إلى سمائه الخاصة.

٢ـ حكاية الطاعون الفظيع:

(جمعت من ولاية البنجاب)

يحكى أنه قد حدث فى الماضى وباء طاعون فظيع، وقد اكتسح قارة آسيا فمات الملايين من البشر بسبب الإصابة بحمى وتورم وبائى بالغدد الليمفاوية.

فى الحال استدعى ملك مملكة برهارت Brharat شيوخ وحكماء كهنة المملكة ليشيروا عليه بطريقة للقبض على الطاعون الكاسح ـ وقال الملك للمجتمعين فى حضرته:

لقد اقترب الطاعون كثيراً من حدود مملكتى أريد مشورتكم فيما يمكن أن أفعله لإنقاذ شعبى.

وظل الكهنة فى التشاورلفترة كافية بعدها تقدم المتحدث باسمهم ليقول للملك:

يا مولانا ـ إن وباء الطاعون الكاسح عقاب إلهى ينزله بنا الإله العظيم شيفا ـ ولكى نكسب رضى الإله شيفا وتهدئة غضبه يجب أن نهتم بعبادته وإقامة الصلاة له فى جميع أنحاء المملكة.

فى الحال أصدر الملك أمراً ملكيًا بالاهتمام بعبادة الإله شيفا وإقامة الصلوات له فى جميع معابد شيفا المنتشرة فى جميع أنحاء المملكة، بل والصلاة والتضرع لشيفا العظيم فى كل بيت من بيوت شعب المملكة ـ كما أمر الملك بصرف تكاليف طقوس عبادة شيفا والصلاة له من المخصصات المالية الملكية.

بعد أسبوع بدأ الكهنة فى جميع أنحاء المملكة طقوس عبادتهم وصلاتهم للإله العظيم شيفا.

فى منتصف إحدى الليالى تجلى (ظهر) الإله شيفا فجأة متجسداً لكبير كهنة المملكة وفاجأه قائلاً:

ما تطلبون منى يا كبير الكهنة مقابل تضرعاتكم لى؟!

مذعوراً ومرتعشًا وقف شعر رأس كبير الكهنة وانبطح بطول قامته على الأرض تحت قدمى الإله شيفا ـ ومتلعثماً رد على سؤاله:

يا شيفا العظيم ـ يا منقذ الكون أنتم تعلمون مطلبنا ـ انقذنا من وباء الطاعون الكاسح الذى أوشك على الاقتراب زاحفًا نحوحدود مملكتنا.

فقال له شيفا مطمئناً:

لكم ما تطلبون ـ فلقد أسعدتنى تضرعاتكم ـ وسيتولى تابعى الأمين ناندى Nandi حماية مملكتكم المتضرعة من أية شرور.

ثم تلاشى الإله شيفا مثلما تجلى (ظهر). صباح اليوم التالى أبلغ الكهنة الأخبار السعيدة إلى الملك الذى منحهم خمسة وعشرين بقرة حلوب وخمسين حقيبة مليئة بالقواقع بديلة النقود (والتى كانت وقتئذ تتم بها عمليات الشراء والبيع).

ثم سمح لهم الملك بالعودة إلى منازلهم.

وبدا ناندى تابع الإله شيفا والمكلف بحماية مملكة برهارت يمنع الطاعون من التسلل داخلها ـ بدأ فى المراقبة اليقظة ليل نهار لحدود المملكة ـ وفى إحدى الليالى وبينما ناندى يتجول مراقباً حدود المملكة ظهر الطاعون المتوحش أمام ناندى متجسداً فى شكل وقوام بشرى ـ مهدداً باقتحام المملكة.

هنا صرخ ناندى وقد شهر سهمه بشعبه الثلاث فى وجه الطاعون مهدداً وقائلا:

فلتغرب عن وجهى أيها الطاعون الشرير ـ أية خطوة تخطوها داخل المملكة ـ سأقضى على حياتك فى الحال.

ولكن الطاعون بحجمه الفظيع لم يتراجع بسهولة ـ واشتبك العملاقان فى عراك وحشى استمر لعدة أيام ولقد تسبب اصطدام جسدى العملاقين المتعاركين فى وحشية تسبب فى تحطيم الكثير من التلال واقتلاع أشجار عظيمة من جذورها وأخيراً توقف العملاقان عن العراك واتفقا على هدنة من بين شروطها أن يسمح للطاعون بقضاء يوم وحيد فى عاصمة المملكة وأن يكون ضحيته رجل واحد لا غير من سكان العاصمة.

وفى الليلة التالية ارتفعت فى العاصمة صرخات عظيمة ونواح، وعندها علم الناس أن ضحايا الطاعون قد تجاوزوا الاتفاق، وصلوا إلى مئة رجل بدلاً من رجل أو حتى رجلين حسب شروط الهدنة بين الطاعون وناندى تابع الإله شيفا العظيم.

فى الحال أرسل الملك إلى الكهنة وطلب منهم تفسيراً لما حدث.

فهرع الكهنة ـ إلى ناندى تابع الإله شيفا وسألوه عن سبب ما حدث فهرع ناندى بدوره فى غضب باحثًا عن الطاعون فوجده تحت حطام منزل منهار. فقبض ناندى على عنق الطاعون وصرخ فيه بصوت راعد قائلاً:

أيها الحقير لقد حنثت بوعدك إنك لم تمت رجلاً واحداً حسب اتفاقنا ولكن مئة رجل كانوا ضحاياك. يجب أن تدفع ثمناً لتجاوزك اتفاقك معى.

وبالرغم من أن عنق الطاعون كان فى قبضة ناندى تابع الإله شيفا إلا أنه أطلق ضحكاته المجلجلة بينما يقول له ساخراً: يا أخى ناندى أنا لم أحنس بوعدى معك - لقد مات تسع وتسعون رجلاً لا بسبب الطاعون ولكن بسبب الخوف من الطاعون! ما ذنبى أنا؟ لقد أصيب هؤلاء التسع وتسعون الجبناء بمجرد حمى خفيفة وتورم بسيط - فظنوها علامات الإصابة بالطاعون - فماتوا لا من الطاعون ولكن خوفًا من الطاعون أنا لا علاقة لى بموتهم - إنه الخوف يا أخى ناندى.

هنا أرخى ناندى قبضته عن عنق الطاعون - وأطلق سراحه.

٣ - حكاية .. إذا كان الله موجود فى كل موجود..

(جمعت من ولاية البنجاب)

يحكى أنه كان هناك معلم حكيم وكان له الكثير من التلاميذ (المريدين) وكان يعلمهم أعمق ما كان يؤمن به قائلاً لهم:

إذا كان الله موجوداً فى كل مكان، كما أنه موجود فى كل موجود فى كل شىء موجود وفى كل كائن حى موجود إذن يجب أن تتعاملوا مع كافة الكائنات كل الموجودات كما لو كانت الله ذاته وأن تنحنون لها احتراماً وإجلالاً.

وحدث فى أحد الأيام أنه قد خرج واحد من المريدين إلى الطريق العام قاصداً السوق وإذ بفيل مجنون يندفع هائجًا إلى السوق بينما حارس الفيل يصرخ محذراً:

ابتعدوا عن طريق الفيل! الفيل مجنون – ابتعدوا عن طريق الفيل.

ولكن المريد كان يحفظ عن ظهر قلب ما تعلمه من معلمه الحكيم ولهذا رفض أن يبتعد عن طريق الفيل المجنون بينما كان يحادث نفسه قائلاً:

الله موجود فى الفيل كما أن الله موجود فىّ أنا.. وغير معقول أن الله سيؤذى الله.

وهكذا وقف المريد المؤمن فى طريق الفيل المجنون وقد امتلأ قلبه بالحب والإيمان الشديدين مما أثار غضب حارس الفيل الذى ظل ينهر المريد صارخاً.

ابتعد عن طريق الفيل المجنون أيها المجنون. الفيل سيدهسك تحت أقدامه أيها المجنون. ولكن المريد لم يتحرك قيد أنملة من مكانه عن طريق الفيل المجنون.

وإذا بالفيل المجنون يلتقط المريد ويلفه بخرطومه (بزلومته) يرفعه لأعلى وظل يؤرجحه شمالاً ويميناً فى الهواء ثم قذف به فى مستنقع على قارعة الطريق.

وهكذا سقط المريد المؤمن الغلبان وقد أصيب جسده بكدمات وجروح نازفة، والأكثر من ذلك أن عقله قد أصيب بالدهشة وعدم التصديق لما فعله الله به.

وعندما حضر معلمه الحكيم مصحوباً ببقية المريدين ونقلوا المريد إلى بيته وقد خاب أمله فى الله.

وسأل المريد معلمه الحكيم قائلاً بمرارة:

يا معلم ألم تعلمنا أن الله موجود فى كل موجود؟

وها أنت ترى ما فعله الفيل بى.

فأجاب المعلم الحكيم بهدوء: بالفعل الله موجود فى كل موجود. ومن المؤكد أن الله موجود فى الفيل! ولكن الله أيضًا موجود فى حارس الفيل والذى ظل يصرخ محذراً لكى تبتعد عن طريق الفيل المجنون! لماذا لم تنصت لصوت الله الموجود فى تحذيرات حارس الفيل؟!

٤ - حكاية ما بين العالم والآخر

(جمعت من ولاية البنجاب)

يحكى أن صديقان قد التقيا فى الشارع وكل منهما كان يقصد جهة معاكسة لجهة الآخر، فالصديق الأول كان فى طريقه للقاء امرأة. والثانى كان فى طريقه لاجتماع دينى ليستمع إلى واعظ عظيم يجيد رواية قصص حياة القديسين والآلهة.

قال الصديق الذى كان يقصد الاجتماع الدينى إلى الصديق الذاهب للقاء المرأة.

لماذا تريد لقاء امرأة - فلتأت معى إلى الاجتماع الدينى - فالواعظ متحدث ملهم روحيًا كما أنه اليوم سيحكى حكايات مدهشة عن القديسين والآلهة. تعالى معى.

فرد عليه الصديق الآخر:

ولماذا لا تأتى أنت معى؟

سأعرفك بامرأة فى مثل جمال وإثارة المرأة التى أعرفها لماذا تريد أن تضيع حياتك فى أمور دينية مملة؟!

ولم ينجح أحدهما فى إقناع الآخر بوجهة نظره فى الحياة وواصل كل منهما طريقه إلى مقصده المنشود.

فى هذا اليوم الصديق فى الاجتماع الدينى قد فشل فى التركيز على الأمور الدينية وظل يفكر فى الوقت الممتع الذى يقضيه صديقه فى أحضان امرأة جميلة بينما هو يضيع وقته وحياته فى الاستماع إلى واعظ ممل.

وبالمثل الصديق الآخر - فى نفس الوقت لم يستطع الاستمتاع بأحضان المرأة الجميلة كعادته وظل يفكر فى صديقه الطيب الذى يستمتع فى الاجتماع الدينى بالنعمة الروحية وبمكان فى السماء سينتظره بفضل التراتيل والحكايات المدهشة عن القديسين والآلهة، بينما هو يبدد حياته فى أحضان امرأة غبية وتافهة لهذا السبب يقال: إن الإنسان لن يتخلى عن هذا العالم من أجل عالم الآخر، ولا الآخر سيتخلى عن عالمه من أجل هذا العالم.

٥ - حكاية إله الموت (عزرائيل)

(جمعت من ولاية البنجاب)

يحكى أنه كانت هناك طريق يموت كل من يسلكها للسفر، وتعددت الأقاويل حول أسباب الموت؛ فالبعض قال: إن ثعباناً قد عضهم فمات من مات. والبعض الآخر قال: إن عقربًا قد لدغهم فمات من مات. المهم أن من سلك هذا الطريق قد ماتوا بطريقة ما. وفى يوم من أحد الأيام كان هناك شيخ عجوز فى أرذل العمر مسافراً على نفس الطريق، وعندما شعر بالتعب جلس على حجر ليستريح، وفجأة رأى أمامه عقرباً ضخمًا فى ضخامة ديك ضخم. وبينما كان الشيخ العجوز ينظر للعقرب فإذ بها تتحول إلى حية تزحف بعيداً لقد صعقت الدهشة الشيخ العجوز فقرر أن يقتفى أثر الحية لمسافة ما حتى يكتشف حقيقتها.

وظلت الحية ليل نهار تزحف هنا وهناك وظل الشيخ العجوز يقتفى أثر الحية وكأنه ظلها.

فى إحدى المرات زحفت الحية إلى داخل فندق وعضت الكثير من نزلائه المسافرين فماتوا فى الحال، ومرة أخرى زحفت الحية داخل القصر الملكى وقتلت الملك ذات نفسه.

وفى مرة ثالثة تسلقت الحية أنابيب (مواسير) المياه وظلت تزحف حتى وصلت إلى جناح الملكة وقتلت صغرى بناتها.

وهكذا ظلت الحية تزحف من مكان لآخر وحيثما تذهب فى الحال تسمع أصوات العويل والنواح.

وكان الشيخ العجوز يقتفى أثر الحية فى صمت أينما ذهبت وكأنه ظلها.

وفجأة انتهت الطريق بنهر واسع وعميق.

وعلى جانب (شط) النهر كان هناك بعض المسافرين الفقراء يتمنون عبور النهر ولكنهم لا يملكون أجرة القارب (المعدية) هنا تحولت الحية متخذة هيئة جاموسة حسنة المنظر وحول رقبتها تتدلى قلادة نحاسية وجلاجل (أجراس) ووقفت الجاموسة - الحية - على شط النهر وعندما رآها المسافرون الفقراء قالوا:

يبدو أن هذه الجاموسة تنوى عبور النهر عائدة إلى بيتها سباحة فلنمتطى ظهر الجاموسة ونقبض على ذيلها لكيلا نسقط فى النهر وبذلك نعبر النهر للجانب الآخر ومجاناً.

وبالفعل امتطى المسافرون الفقراء ظهر الجاموسة التى بدأت السباحة فى النهر. ولكن عندما وصلت إلى منتصف النهر حيث أعمق منطقة فى النهر - هنا بدأت الجاموسة - الحية فى رفس المياه بأقدامها والدوران بسرعة ليسقط جميع من على ظهرها - وسقط المسافرون الفقراء فى النهر وغرقوا جميعا.

أما الشيخ العجوز فقد عبر النهر إلى الجانب الآخر - بقارب (بمعدية) وعندما وصل إلى الجانب الآخر للنهر وجد أن الجاموسه قد تلاشت تمامًا وبدلاً منها ظهر ثور حسن الهيئة.

وكان هناك فلاح قد رأى هذا المخلوق الجميل يتسكع بلا صاحب فطمع فى أن يكون الثور ملكاً له - فأغرى الثور للانقياد له إلى بيته. ولقد سلم الثور قياده بسهولة إلى الفلاح الطامع ووافق أن يدخل الحظيرة ليربطه مع بقية مواشيه.

ولكن فى ظلمة الليل تحول الثور الجميل عائداً إلى حية وبدأت تعض قطيع المواشى والأغنام وكذلك عضت جميع البشر النيام فمات الجميع، ثم زحفت الحية للخارج ولكن الشيخ العجوز كان يقتفى أثرها فى صمت وكأنه ظلها.

ثم وصلت الحية وفى أثرها الشيخ العجوز إلى نهر آخر - وهنا تحولت الحية متخذة شكل امرأة جميلة جسدها تغطيه الجواهر تمامًا. بعد قليل ظهر شقيقان - كلاهما كان جندياً. وكانا قادمين إلى حيث تقف المرأة الجميلة وحيدة التى ما أن اقترب منها الشقيقان - انفجرت فجأة فى بكاء حار مرتفع.

فسألها الشقيقان: ماذا بك؟! ولماذا تجلس امرأة حلوة مثلك وحيدة فى مثل هذا المكان البعيد؟!

هنا أجابت المرأة ـ الحية:

كنت بصحبة زوجى وكنا عائدين إلى بيتنا. وقفنا هنا فى انتظار قارب (معدية) لعبور النهر. وعندما ذهب زوجى إلى النهر ليغسل وجهه اصطدمت قدمه بحجر فانزلق وسقط وغرق فى النهر، والآن لم يعد لى أحد أعتمد عليه فجميع أقربائى يعيشون بعيداً من هنا.

فقال لها الشقيق الأكبر الذى سحره جمالها:

لا تخشى شيئاً يا حلوة فلتأت معى. سأتزوجك وأرعاك.

فأجابت المرأة ـ الحية الجميلة:

لا مانع عندى ولكن لى شرطان ـ الشرط الأول: ألا تطلب منى أن أقوم بخدمتك كزوجة فى بيتك ـ والشرط الثانى: أن تحقق لى فى الحال كل ما أطلبه منك.

فقال لها الشاب الولهان:

سأطيعك يا حلوة كعبد لك.

فقالت المرأة الجميلة:

إذن اذهب إلى تلك البئر هناك وأحضر لى منها بعض الماء وسيبقى شقيقك الأصغر معى لحين عودتك.

ولكن مجرد أن أدار الشقيق الأكبر ظهره للمرأة ـ الحية الجميلة قالت للشقيق الأصغر:

هيا بنا نهرب معا قبل رجوع شقيقك الأكبر. فأنا أحبك أنت ـ ولهذا أرسلت أخيك الأكبر بعيداً للتخلص منه.

فقال لها الشقيق الأصغر:

لا لا. لقد وعدت شقيقى الأكبر أن تكونى زوجة له. وأنت الآن فى حكم أخت لى.

هنا اهتاجت المرأة ـ الحية، وعندما رأت الشقيق الأكبر عائداً ومعه الماء الذى طلبته انفجرت باكية نائحة وقالت له منتحبة:

شقيقك هذا.. شاب خائن فلقد طلب منى أن أخونك وأهرب معه ونتركك خلفنا وحيداً.

وقبل أن ينطق الشقيق الأصغر بكلمة مدافعاً عن نفسه سحب الشقيق الأكبر سيفه وبدأ يهاجم شقيقه الأصغر.

واشتبك الشقيقان فى عراك عنيف بالسيوف طوال النهار والليل حتى سقط الاثنان قتيلين على شط النهر.

ثم تحولت المرأة الجميلة عائدة إلى حقيقتها كحية وبدأت تزحف. فاقتفى الشيخ العجوز أثرها فى صمت وكأنه ظلها.

وفى النهاية تحولت الحية إلى هيئة شيخ عجوز له ذقن بيضاء.

وعندما رأى الشيخ العجوز أنه يواجه شيخاً عجوزاً مثله تماماً تشجع واقترب منه سائلاً:

من أنت؟ وماذا تكون؟!

هنا ابتسم الشيخ العجوز بذقنه البيضاء وأجاب قائلاً:

البعض يسمونني إله الموت (عزرائيل) لأننى أحمل الموت للعالم.

فقال الشيخ العجوز برجاء:

فلتعطنى الموت! لقد اقتفيت أثرك لعدة أيام وراقبت أفعالك ـ فأصيب قلبى بالأوجاع.

ولكن إله الموت (عزرائيل) هز رأسه قائلاً:

لا.. لا ليس بعد ـ أنا أعطى الموت لمن يحين أجلهم أما أنت فأمامك ستون عاماً يجب أن تعيشها فى الحياة.

ثم تلاشى الشيخ العجوز بذقنه البيضاء، فتساءل الشيخ العجوز:

أحقاً هو إله الموت (عزرائيل)؟ أم أنه الشيطان؟!

هيهات لأحد أن يعلم!!

سيرة بنى هلال
(رواية من أسيوط)

جمع وتدوين:

محمد حسن عبد الحافظ

١ - الصَلاةُ على النَّبِى

* حلْوه صَلاةِ النَّبِى اللّى ربَّ الْعِبَادْ سمَّاهْ
ومِنْ سَابِعْ سمَا سمَّاهْ
شُوفِ اللَّئِيمْ عزَمِ النَّبِى يومْ زَغلُو الطَّعَامْ سِمَّاه(١)
قَرَّبْ وغَسَلْ يدَيْه الْيَمِينِ النَّبِى
مُحَمَّدْ عَاوِزْ يُدَبُرْ بِخَاطِرِ الزَّادْ
قُومْ أَنْطَقِ الشَّهْدِ قَال لُه يَا نَبِى سِمَّاهْ
* أَنَا بَامْدَحِ النَّبِى الزِّيْنْ نَبِى عَرَبِى
إِللّى اسْتَخَارُه ربَّ الْعِبَادِ النَّبِى عَرَبِى
حِلْو الأَسَامِى مُحَمَّدْ وفَ لَفَّ الْعِقَالْ عَرَبِى
أَنطَقتْ لُه الْغَزَالَه وقَالَتْ لُه يَا نَبِى عَرَبِى(٢)
شُوفِ الْغَزَالَه شَكَتْ لِلنَّبِى الزِّيْنْ وقَالَتْ لُه يَا عَرَبِى
صَادْنِى الْيَهُودِى يَا مُحَمَّدْ ولا يِلْغِى كَلامْ عَرَبِى
فَايْتَه ورَايَا تَلاتَه لَكِنْ أَيْتَامْ يَا عَرَبِى
عَلَى مِيْنْ يِضْمَنّى لِلْيَهُودِى ويِقْلَعْ مِنْ عِيْنَىَّ عِيْنْ

(١) **رب العباد سماه**: وسمه الله عز وجل. **من سابع سما سماه**: سما به إلى السماء السابعة. **زغل له الطعام سِمًّا**: دس له السم فى الطعام.

(٢) **العقال**: لباس الرأس. **فايته**: اسم فاعل ملحق به هاء التأنيث من الفعل فات؛ أى ترك.

أَعيشْ بوَاُحْدَه يَا نَبى بَعْدِ مَا كُنْتَ أَنَا باتْنِينْ
رَئِيتْ مُغَنّى فـ مَدْحِ النّبى عيقُولْ يَا لِيْلْ
وفـْ مَدْحِ النّبِى تِسْمَعْ كَلَامْ لِيٌ
واسْمَعْ كلَاَمِى فـ السِّيْرَه الْهِلاَلِيَّه
وبَعْدِ مَا امْدَحِ النّبِى أَشْكُرَ الله اللّى خَلَقِ الْعِبَادْ
يَا رَبّ دِىْ الْقَعْدَه تِكُونْ عِنْدِ النّبِى الْعَرَبِى
* أَولْ أنَا مَا ابْدِىْ أَصلّى عَ النّبِى
باسْمِ الله أَولْ كَلامِى
وتَانِيهَا زِكْرِ التّهَامِى
وحُبّكْ يَا مُحَمّدْ
أَولْ وآخِرْ غَرَامِى(٣)
* إِحْنَا اللّيْلَه فـْ دَلْسةْ أَمَارَه
عَلَى نَاسْ لِيهُمْ أَمَارَه
والْكِلْمَه والْفِعْلِ بِلْسَمْ
سُكّرْ يِزِيلِ الْمَرَارَه(٤)
* أَنَا اللّى مَدّاحْ فـ اللّى ضَمَنّى
نَبعِ الزلَالْ مِنْ كفُوفُه
مِنْ ضَهْرَ ابُوه شَقّ نَورْ
قَبْلِ آمْنَه لَمْ تِشُوفُه(٥)
* يَا مُسْلِمْ زِيْدْ صَلاتَكْ عَ النّبِى الزّيْنْ
مُحَمّدْ رِبَايةْ حَلِيمَه
مِنْ رَاحْ لُه بِاسْمْ عَاوِدْ بِاسْمِينْ
وقَالِ الشّفّاعه يَا نَبِينَا
* يَا مُسْلِمْ زِيْدْ صَلاتَكْ عَ اللّى قَامِ الدّيْنْ
والْعَضمْ بَطّلْ صَلايَا
ونَادَمْ وقَالْ يَا بْلالْ يِدّيْنْ
يَا بُو بَكْرِ قِيْمِ الصّلايَا(٦)
* دَا كِتِيرِ الصّلا لِيْه عَلامَاتْ
ومْنَوره فُوقْ دبِيْنُه

(٣) **غرامى :** أملى، رجائى.

(٤) **دلسة أمارة :** جلسة أمراء. **ليهم أماره :** لهم كرامات، أو لهم علامات دالة على العز والكرم.

(٥) **الزلال :** الماء النقية. **آمنه :** أم النبى محمد عليه الصلاة والسلام.

(٦) **العضم بَطّلْ صَلاَيَا :** توقف ألم العظام. **ع اللى قام الدين :** على الذى أقام الدين. **يا بلال يدين : يدّين** فعل أمر من أدن أى أقام آذان الصلاة. **قيم الصلايا :** أقم الصلاة.

وقَلِيْل الصَّلا نَهَارْ مَا مَاتْ
حَوَالِيْه الْحَوَارِى حَزِيْنَه(٧)
* بُكْرَه تِقُول ايْه يَا تَارِك الْفَرْضْ
ويُومْ مَا نِمْشُو عرَايَا وْحَفَايَا
ويُومِ النَّارْ تُصرُخْ علَي الأَرْضْ
إتْقُولْ هَاتُو تَارْكِ الصَّلايَا
* يَا مُسْلِمْ صلِّى علَي أحْمَدْ بِفَرْحَه
دُمُوعِ الْمِفَارِقْ سَلامَه
النَّبِى طَيِّبْ لابُو بَكْرِ دَرْحَه
وقَامْ واتْعَدَلْ بِالسَّلامَه(٨)
* وْلُوْلا النَّبِى مَا كَانْ فِيْه قَمَرْ نَارْ
وَلا شَمْشِ علْيتْ وبَانَتْ
وَلا كَانْ فِيْه لِيْلْ وَلا نْهَارْ
وَلا أسْلامْ صلَّتْ وصَامَتْ(٩)
* أنَا اللِّى مَدِيْحِ النَّبِى زَادْنِى شُوْقْ
مُحَمَّدْ علَي الْخلْقِ رَاضِى
أَمَرُه الإلَه يِدَّفِنْ فُوْق
قَالْ أُمَّتِى عَ الأَرَاضِى
* وقَال لُه أُمَّتِى عَ الأَرْضْ
ويُومْ مَا نِمْشُو حَفَايَا وْعَرَايَا
ويُومْ النَّارْ تِوْقِدْ علَي الأَرْضْ
وتُطْلُبْ تَارِك الصَّلايَا
hصلُّو بِيْنَا علَي النَّبِى الزَّيْنْ
مُحَمَّدْ أَبُو الْخَدّ نَاضِرْ
مِنْ رَاحْ لُه بِاسْمُه عَاوَدْ بِاتْنِيْنْ
* وْلُوْلا النَّبِى مَا كَانْ قَمَرْ نَارْ
مُحَمَّدْ رِبَايِةْ حَلِيْمَه
يَا بَخْت مِنْ لِلنَّبِى وْزَارْ
واتْمَلِّي مِنْ نُورْ نَبِيْنَا(١٠)

(٧) **دبينه: جبينه. حواليه الحوارى حزينه**: حزن عليه جيرانه؛ لأنهم يعلمون أنه سيعذب بسبب تركه للصلاة.

(٨) **طيب درحه**: شفاه من جرحه.

(٩) **قمر نار**: قمر منير.

(١٠) **اتملى**: امتعن النظر (فعل ماض)

* أَنَا اللّى فـْ مَديْحِ النّبِى صِرْتِ وَزّانْ
مُحَمّدْ علَي الْخلْقِ زيْنَه
ومَنْ تَابْ عَ الْكِدْبِ والزّانْ
صَارِ التهامى ضَمِيْنَه(١١)
* أَنَا اللّى فـْ مَدْحِ النّبِى صِرْتِ وَزّانْ
مُحَمّدْ علَي الْخلْقِ زيْنَه
ومِنْ تبَعِ الْكِدْبِ والْفِسْقِ والزّانْ
عَيْموتْ علَي غَيْرِ ديْنَه
* صَلاَةِ النّبِى تْسَكّنِ الْعَقْلْ
هِيَّ الْفَايْدَه مْعَ التّدَارَه
رَاحْ لُه الدّمَلْ طَرْشَقِ الْعَقْلْ
وقَالُه ديْرْنِى يَابْنِ رَامَه(١٢)
* صَلاَةِ النّبِى كنْزِ وَحْدَابْ
عتشْفِى الْعلِيلْ والْمرَاضِى
يِسْتَاهِلْ علْقَمْ لِبْلاب
اللّى دَاعيْه النّبِى وْمَاشْ رَاضِىْ(١٣)
صَلاَةِ النّبِى حلْوَه تنْقَالْ
عتزْنِى الْقْلوبِ الْحزَيْنَه
يَا بَخْتِ مِنْ شَرّقْ لِلنّبِى زَارْ
واتْمَلا مِنْ نُوْرْ نَبِيْنَا(١٤)
* طبْلِ النّبِى دَقّ زَمْزَمْ
علَي دْمَالْ يَا مَحْلا خطَاهَا
يَا رَبّ دَى الْقَعْدَه فِى زَمْزَمْ
ونْشَاهْدُو الْبَدْرِ طَهَ(١٥)
* أَنَا اللّى فـْ مَدْحِ النّبِى عَادْ شبَكْنِى
ومِنْ حبّه مَا عُدْتِ رَادعْ
يَا نَامْ فـِ اللّيْلْ وَاطْحَنْ شبَكْنِى
لمَا الشّمْشِ تعْلا مَا رَادِعْ(١٦)

(١١) صــرت وزان: صـرت ولد زين. الكدب والزين: الكذب والزنا.

(١٢) الفايده مع التداره: الفائدة والربح فى التجارة. طرشق العقل: انفلت العقال. ديرنى: جيرنى؛ جرنى؛ أجرنى؛ أغثنى.

(١٣) المراضى: الأمراض، المرضى. لبلاب: نوع من النبات المتسلق. حداب: حجاب، تميمة حافظة من الشر والحسد. ماش: ليس.

(١٤) عتزنى: تُزيّن. بخت: حظ وفير.

(١٥) دق زمزم: أى دق فأحدث صوتاً مدوياً. فـ زمزم: عند بئر زمزم.

(١٦) رادع: راجع؛ عائد. شبكتى: صرت أسيراً؛ مجذوباً.

٢ – المواليد

زواج رزق ابن نايل ـ ميلاد أَبُى زَيْدْ ـ أبو زيد فى بلاد الزحالين

* يَا مُشْتَاقْ لِصَلاتَكْ عَلَي الزِّينْ
مُحَمَّدْ أَبُو الْخَدّ نَادِى
وبَعْدِ قُولِةْ صَلاةِ الزِّيْنْ
إِسْمَعْ كَلامِ الْهِلالِى
* وبَعْدِ قُولِى فـْ صَلاةِ الزِّيْنْ
مُحَمَّدْ نَبِيْنَا الْمُشَرَّفْ
إِسْمَعْ كَلامِى فـْ بَنِى هْلالْ
لاسْمَرْ سَلامَه الْمُشَرَّفْ

أَوِّلْ سِيْرَةْ الْهِلَايِلْ نِبْتَدِيْهَا مِنْ أَبو زيد، مِنِ الْوِلادَه بْتَاعِةْ أَبو زيد، حَكَمْ كُلِّ الشِّعْرْ والسِّيْرَه الْهِلالِيَّه، مَبْنِيَّه عَلَي رِزْقْ ابْنِ نَايِلْ، وَابْنُه لاسْمَرْ سَلامَه، يَعْنِى أَبو زيد ابْنِ رِزْقْ ابْنِ نَايِلْ، لَمَا طِلِعْ رِزْقْ، وُطَلَبْ لانه هُو يِدَوِّزْ (١٧)، قَامْ رَبِّنَا رَادْلُه لانه هُوَّ يْرُوحْ يُخْطُبْ بِنْتِ قُرْضَه الشَّرِيْفْ مِنْ مَكَّه، وُرَبِّنَا رَادْلُه بِالصَلاةِ عَلَي النَّبِى، واسْمَعُو رِزْقْ عَيْقُولْ ايْه، والْعَاشِقْ فِى دَمَالِ النَّبِى يِصَلِّى عَلَيْه:

* وبَعْدِ قُولِى فـ صَلاةِ الزِّيْنْ
أَحْمَدْ حَبِيْبِ الْحِبَايِبْ
وِدَعْتِ الْكَلامْ لأَمِيْرْ رِزْقْ
رِزْقْ السِّدِيْعِ ابْنِ نَايِلْ
* وِدَعْيِتِ الْكَلامْ لِيْكْ يَا بُو صَبْرَه
يَا بُو الْعِمِيْمَه النِّضِيفَه
اللِّى قَسْمَانَه لِيْكِ الْعَايْقَه خَضْرَه
تِنْسَبْ لِلنَّبِى خَضْرَه الشَّرِيْفَه
* وَ لا عِيِّلِ تْشُوفُه عَيْنِى
أَقْضَّى زَمَانِى أَلالِى
يَا تَرَي بَعْدِ مَا اوْفَى يُومِيْنِى
مَعَاىْ مِيْنْ عِيِّلْ مَالِى(١٨)
* رِزْقِ عَيِبْكِى بْدَمْعِةِ الْعِيْنْ
أَبُو الْعِمِيْمَه النِّضِيفَه

(١٧) يدَوِّز: يجوز، يتزوج.

(١٨) ألالى: أصرخ.

عيڤُولْ يَا رَبِّى أَرُوحْ وَادِى مِنْيِنْ
خَايِفْ أَمُوتْ قَلِيْلِ الْخَلِيْفَه
* رِزْقِ بَكَي بْدَمْعَةِ الْعِينْ
أَبُو الْعُرُوضِ النِّضِيفَه
وسَالَتْ الدَّمْعَه عَ الْخَدَّيْنْ
خَايِفْ يمُوتْ قَلِيْلِ الْخَلِيْفَه
* معَاىْ مِينْ عيْلِمّ لِى الْمَالْ
إِنْتَ بِيَّه يَا رَبّ تْلاطِفْ
رِزْقِ اللِّى صلِّي الْفَرْضِ وْنَامْ
دَالُو الْقُطْبْ فِى مِسل هَادِفْ(١٩)
* دَالُه الْقُضْبْ قُومْ نَوِّر الْبِيتْ
بِخْدُودْ حمْرِ وعيُونْ كَحِيلَه
قَال لُه صبَّحْ يَا رِزْقْ فِـ الْكَعْبَه والْبِيتْ
رُوحْ هَاتْ مِنْ نِسْبِةْ نَبِينَا
* وِرُوحْ هَاتْ مِنْ نِسْبِةِ الزِّيْنْ
بِنْتِ قُرْضَه خَضْرَه الشَّرِيفَه
إِتْخَلّفْ مِنْهَا وَلَدْ يْخَدِلِ الْعِينْ
ومِنْهَا تْنُولِ الْخَلِيْفَه
* صَبَحِ الصَّبَاحْ والضَحَا بَانْ
ومِرْسَالْ عمَّالْ يِنَادِىْ
قَال لُه اضْرُبْ لِى طَبْلَكْ يَا سَفْيَانْ
ادْمَعْ لِى كْبَارِ الْبَوَادِىْ
* وْنَادَمِ الأَمِيرْ سَفْيَانْ
يَا طَبَّالْ تَعَا دُقّ طَبْلَكْ
يَا رَادِلْ يَا بُو عزْمِ خَايِلْ
إِبَأَمْرِ الأَمِيرْ رِزْقْ
رِزْقِ السَّدِيعْ وَلَدِ نَايِلْ
* قَوَامْ الطَّبَّالْ ضَرَبِ الطُّبُولاتْ
إِحْيَاةْ أَبُو نُورْ نَايِرْ

(١٩) **فى مسل هادف:** فى مثل هادف، وهادف أى خاطر.

واتْلَمُّو عرَبْ بَنِي هْلالْ

إتْلَمُّو عرَبِ الْهَلايِلْ (٢٠)

* وصفت الْخيلْ صفّينْ

ومتْقلّدينْ بالْهنَادى

قَالُوله يَا سَدِيعْ رَايحْ علَى فِينْ

قَاصدْ محبِّينْ وَلا أعَادِي (٢١)

* إصَّفّت الْخيلْ صفّينْ

متْقلّدينْ بالسّيَافِى

يَا سَدِيعْ رَايحْ علَى فِينْ

علَى فِينْ يَا رزْقِ مَاشِى (٢٢)

* قَالْ لِيكُمْ سيفْ فـ الْعدا دَازْ

ودَميلْكُمْ مَاشِى عَلَيْنَا

بدّى أقْصدْ لأرْضِ لاحْدَازْ

بدّى أنَاسبْ فـ بْلادْ نَبِيْنَا (٢٣)

* رَايحْ اديبْ مِنْ نِسْبَةِ الزّيْنْ

بتّ قُرْضَه خَضْرَه الشّرِيفَه

أنَا اللّى دَانِى هَادفْ فـ اللّيْلْ

وقَال لّى مِنْهَا تْنُولِ الْخَلِيفَه (٢٤)

* قَالُوله احْنَا لِيكْ سَامْعِينْ مطْعِينْ

دَمْيِلَكْ عيمْشِى عَلَيْنَا

مَادَامْ يَا رزْقْ عِ الْكَعْبَه نَاوِيِينْ

إحْنَا مْحبِّبْ مَا عَلَيْنَا

* إحْنَا لِيكْ سَامْعِينْ مُطِيعِينْ

مَا نتْرُوشْ كَلامِ الْغبَاشِى

مَادَامْ يَا شَرِيفْ الْكَعْبَه نَاوِيِينْ

إحْنَا نْرُوحْ مَالِى وبْلاشِى (٢٥)

* وصفت الْخيلْ صفّينْ

واتْقَلّدُو بالْهنَادِى

وَادِى رزْقْ ركِبْ بِتِسْعِينْ

(٢٠) **الطبولات**: جمع طبلة، آلة موسيقية إيقاعية، تستخدم أحياناً فى أغراض الإعلام والحرب. **نور نـاير**: نـور منير. **إتلمو**: تجمعوا.

(٢١) **واصفت**: واصطفت. **الهنادى**: السيوف، جمع مهند وهندى. **سديع**: شجيع. **أعادى**: أعداء. **على فين؟**: إلى أين؟

(٢٢) **السّيَافِى**: جمع سيف.

(٢٣) **أرض لاحداز**: أرض الحجاز، والمقصود الأرض المقدسة فى مكة والمدينة. **داز**: جزّ؛ قطع دابر الأعداء.

(٢٤) **رايح اديب من نسبة الزين**: إنى ذاهب لأتزوج من امرأة تنتسب إلى النبى (صلى الله عليه وسلم).

(٢٥) **ما نتروش كلام الغباشى**: لا نتحدث بطريقة العبيد.

وحْيَاةْ سُدْقَةْ لامَانَه

* علَي هنَاكْ والْخيل سَايْرينْ

إحْيَاةْ سُدْقَةْ نَبينَا

ولَا زُولْ منْهُمْ تشكَا

إحيَاةْ عرُوسِ الْقيَامَه

* سافَرُو تلاتينْ يُومْ

وَصلُّمْ علَي أَرْضِ مكَّه

وَصلُّمْ لعنْدْ أَرْضِ مكَّه

* وهنَاكْ دقُّو الصوَاوِينْ

متْقَلّدينْ بالْهَنَادِى

شَافْهُمْ قُرْضَه الشَّرِيفْ بِمَدَدْ عينْ

قَالْ يَا تَرَي مْحبِّينْ وَلَا أَعَادِى

* إهْنَاكْ دقُّو الصَّوَاوِينْ

إحْيَاةْ عرُوسِ الْقيَامَه

وَلَاحَدْ يشْكُرْ معَاهُمْ

شيَّعْ لَهُم اتْنِينْ هدَّانينْ

يدِيبُو الْخَبَرْ منْ حدَاهُمْ

عَلَيْهُمْ يرُوحُمْ سَايْرِينْ (٢٦)

* وَصلُو للأَميرْ رزْقْ

وحْيَاةْ صدْقَةْ لامَانَه

رزْقْ عيْقُولْ احنَا ضيُوفْ دينَا فْ حسَبْكُمْ

* احنَا ضيُوفْ دينَا فْ حسَبْكُمْ

مَا ندْرُوشْ كَلَامِ الْغبَاشِى

فْ الشَّرِيفَه دَايْنْ نناسِبْكُمْ

عتَدُّونَا ولَا بَلَاشِى(٢٧)

* قَالُو لَه يَا سَدِيعْ صلّى علَي الزّيْنْ

هيَّ اللّى زَايْنَه قَصرْ أَبُوهَا

إدِّينَا السَّمَاحْ كدّ سَاعتَينْ

لَمَا نْديبُو الْخَبَرْ منَ ابُوهَا

(٢٦) **الصَّوَاوِينْ**: جمع صوان، والمقصود به الخيام. **شيع لهم اتنين هَدَّانيْن**: أرسل إليهم اثنين من سائقى الجمال.

(٢٧) **دينا ف حسبكم**: جئنا فى حماكم. **ولا بلاشى**: أم لا؟.

* ركْبُو الْعَبِيْد سَايْرِيْنْ
وحْيَاةْ سدْقَة لامَانَه
بقْيُو معَ قُرْضه قَاعدِيْنْ
أَقُول لَّكْ يَا أَمِيرْ قُرْضَهْ
إحْيَاةْ طه نَبِيْنَا
إلْهَلايِلْ دَايِّيْنْ بِناسْبُوكْ
يَا بُو طُوْلْ مع عُرْضِ هَايِلْ
يَا بُو الْعُرُوضِ النِّضيفَه
عَايْزِيْنْ يتْقَرّبُو لِيْكْ
والنِّسْبَه فـ خَضْرَه الشِّرِيْفَه
قَال ادْبحُوْ لْهُمْ كَبْش ودمَالْ
وُقُومُو بِالْوَادبْ معَاهُمْ
رَايْحَ اديْبْ شُوْرةْ خَضْرَه الشِّرِيْفَه
رَاحْ لخَضْرَه قَال لّهَا إيْه:
* إتْفَكّ منّك الْعُقْد والْقيْدْ
أَيَا زَايْنَه قَصرْ ابُوْك
إنْهَارْدَه دَالِكْ عَرِيْسْ زِيْنْ
أَيَا خَضْرَه عنْدوزُوْكِي
* بِسّ قُولِي لِي علَي صدْقَةِ الْحَقْ
مَا تِتْرِيْشْ كَلامِ الْغبَاشِي
إنْ كُنْتِي عَايْزَه تِدّوزِيْ بِالْحَقْ
تَاخْديْه ولا بلاشِي
* قَالَتْ لَه يَا بُويْ عَ الْخِصْمْ دَوسْ
وخلّى عنْدَكْ بَصَارَه
لَوْ خزَنْت فُوْلَكْ يِسوسْ
يِتْلفْ علَيْنَا خَسَارَه(٢٨)
* يَا بُويْ قُومْ اعْمَل لّكْ هِمّهْ
إحْيَاةْ صدْقةْ لامَانَه
مَادَامْ طَابْ قَمْحَكْ لِمّه

(٢٨) **دوس**: فعل أمر من دَوَسْ أو داس، أى وطأ بقدمه. **بصاره**: بصيرة، حكمة. **يِسَوسْ**: يصاب بالسوس، يفسد.

لِيقَعْ سبلّه خسَارَه(٢٩)
قُرْضَه قَال لّهَا:
* أَبُوكِ عَاقِلْ مِشْ مَدْنُونْ
إحيَاةْ سُدقة اللّى نَشَانى
مَادَامْ عرِفْتِى سُوسِ الْفُولْ
مَا لِيْكِ قْعَادْ فِ الْبِيْتْ تَانى
* طِلِعْ قُرْضَه عَلَى رزْقْ فَرْحَانْ
أَقُول لْكُمْ عَ اللّى رَئِيْتُه
إفْرَحُمْ يَا كْبَارْ بَنِى هْلَالْ
خَضْرَه رضِيتْ عَلَيْكُمْ
* أَقُول لُكُمْ يَا بَنِى هْلَالْ
إسْمَعْ كلِيْمْ تِسْمَعُوهَا
اللّى اقُولْهَا فِ مَهْرِ خَضْرَه
بِالطَّبْعِ لازِمِ ادْفَعُوهَا
* قَال لُه احنَا لِيْكْ سَامْعِينْ مُطِيعِينْ
يَا شَرِيفْ قُولْهَا عَلَيْنَا
إحنَا نَاس كْتَارْ مُش قْلَيلِينْ
يَا شَرِيفْ كَلامَكْ يِمْشِى عَلَيْنَا
* قَالْ اقُول لُكُمْ يَا عَرَبْ بَنِى هْلَالْ
مِنْ بَعْدِ الْكَرَم سُوقْ نِفْتَحُوه مَعَ بَعْض
وتْكُونْ قَاعْدَه الْهَلَايِلْ
عَشَانْ نَسْلِ عَدْنَانْ
هَيِبْقَي كَتِيرْ مَا هُوشْ قَلايِلْ (٣٠)
* قَالُولُه احنَا لِيْكْ سَامْعِينْ مُطِيعِينْ
وربَّكْ يِشْهَدْ عَلَيْنَا
إحنَا عَ النَّسْبَه نَاوْيِينْ
نَبِيْنَا مُحَمَّدْ نَبِيْنَا
* يَا شَرِيفْ مَا يِكْتَرْش عَلَيْكْ حَقْ
أَوحيَاةْ سُدْقَةْ لامَانَه

(٢٩) لِمُّه : لِمْ فعل أمر بمعنى اجمع . سبلّه: سنابله .

(٣٠) ما هوش : ليس . قلايل : جمع قليل .

دى شَرِيْفَه وَأَصِيْلَه ومنَسَّبه مِنِ النَّبى الزَّيْنْ
ونسْبَةْ عَرُوسِ الْقِيَامَه
* قَالَ يَا رِزْقْ صَلِّى عَلَي الزَّيْنْ
وَلا العَايْبَه لَمْ نَدُوهَا
إِسْمَعْ كَلامِى يَا بُو نَايِلْ
وفِ سَاعَةْ الشَّرْطْ ادْفَعُوهَا (٣١)
* قَالْ قُولْ يَا قُرْضَه وَلا تْخَافْ
إِحْيَاةْ عَرُوسِ الْقِيَامَه
إِحْنَا نَاس أَشْرَافْ
وتقُولْهَا عَلِيْنَا يَامَا (٣٢)
* قَالِ اطْلُبْ مَهْرِ الشَّرِيْفَه يَا رِزْقْ
وَلا الْعَايْبَه لَمْ نَدُوهَا
أُطْلُبْ مَهْرِ خَضْرَه
مِنْ صِنْف الدَّهَبْ تِوْزِنُوهَا
* إِسْمَعْ مَهْرِ الشَّرِيْفَه يَا رِزْقْ
يَا بُو طُولْ مَعَ عُرْضْ خَايِلْ
عَايِزْ تِسْعِيْنْ دَمَلْ وَاسْقَه مِ الْحَرِيْرِ الرِّطَايِبْ
وعِشْرِيْنْ دَمَلْ وَاسْقَه مِنِ الْقَمْحْ
مَا يِعْزِشْ غُرْبَالْ
مَسْرُوبْ يَا حَبِيْبِ الْحَبَايِبْ (٣٣)
* قَالْ لُه احْنَا لِيكْ سَامعِيْنْ مُطْعِيْنْ يَا قُرضَه
واللِّى تقُولْهَا تمشِى عَلِيْنَا
وُرَادْ رَبِّنَا لِرِزْقِ الشَّدِيْعْ
وتِمَّمْ لِخَضْرَه الشَّرِيْفَه
مُحَمَّدْ أَصَلِّى عَلَيْهْ

(٣١) **ولا العايبه لم نُدُوهَا**: لم نأتِ بالعيب.

(٣٢) **ياما**: كثير، كثيراً ما.

(٣٣) **واسقه**: محملة بالأحمال. **ما يعْزِشْ**: لا يعوزه، لا يحتاج إلى. **مسروب**: قمح منتقى من الشوائب.

يُبَا الشِّعرِ دلْوقْت، السِّيرَه الهِلاليَه، ابْتَدت عَلَي رِزْقْ ابْنِ نَايِلْ ودَوَازْ خَضْرَه أُمْ أَبو زيد. لَمَّا اجُّوِّزْهَا مِنْ قُرضَه الشَّرِيفْ مِنْ مَكَّه، وربِّنَا سبْحَانُه وتَعَالَي، مِنْ بَعْد كِدَه لَمَّا خَدْ خَضْرَه، رِزْقْ السَّدِيعْ خلَفْ شيْحَه الأَولْ، وبَعْدِينْ قَعَدت مُدَّه خَضْرَه مَا خَلَفتْش، فَرَبِّنَا سُبْحَانُه وتَعَالَ عَايِزْهَا تْخلَفْ، ولِقْيِتْ رِزْقْ عَيقْعُدْ وَسْطِ الْمُلُوكْ وُوَسْطِ الْفُرْسَانْ اللِّى زَيُّه،عَيْكِدُوه، وبيغِظُوهْ

بِالْعِيَالْ، اللّى جَايِبْ عِيّلين، اللّى جَايِبْ تَلاته، يِرُوحْ يِشْكِى لْخَضْرَه الشّرِيفَه:

* يِقُول لّهَا مِنْ يُومْ مَا دِيتِى بَلَدْنَا
وحْيَاةْ رَبّ الْبَرَايَا
مَا فِيْه يُومْ حِبْلْتِى بْوَلَدْنَا
وَلا وَادْ يِقُول لّى يَا بَايَا

* تْقُول لُه يَا رِزْقْ صَلّى عَلَي الزّيْنْ
كَلامَكْ عِيهِدْ حِيلِى
ارْمِى حمُولَكْ عَلَي رَبّكْ الزّيْنْ
يَاكْ هَادِيبْ لَكْ الْوَلْد حِيلِى (٣٤)

لَمّا يِرِيدْ رَبّكْ بِالْخَلِيفَه، فَخَضْرَه لَمّا رَبّنَا رَادْ، نِزْلِتْ لَمّتْ بَنَاتْ بَنِى هْلالْ، ورِزْقْتْ، ومْعَاهَا سَعِيْدَة أُمْ قُمْصَانْ، نِزْلِتْ عَلَي بِرْكِةِ الطّيْرْ، واتْمّنَتْ، كُلّ الطّيْرِ اللّى يِنْزِلْ، اللّى ابْيَضْ زَىّ السُّلْطَانْ حَسَنْ، يِقُولُولْهَا اتْطَّلّبِى يَا شَرِيفَه، تْقُولْ لا دَا مَا يِحْمِينِيشْ مِنْ بَكَانِى، اللّى زَىّ دْيَابْ، الطّيْرِ اللّى شَكْلِ دْيَابْ، اتْطَّلّبِى يَا شَرِيفَه، تْقُولْ لا دَا مِشْ طَلَبِى، لَمّا آخِرْ رَبّنَا رَادْ بِالْخِيرْ، وِجِهِ الطّيْرْ لاسْوَدْ دِهْ كُلّ اللّى يِزُومْ عَلَيْه، يِضْرَبُه بْمُنْقَارْ، بِطْيْرِ مِنْ قُدّامُه، قَالِتْ آهَا رَبّنَا عَطَانِى نَصِيبْى، واتْطَّلّبِت هَزَا الطّيْرْ، عَطَاهَا لاسْمَرْ أَبو زيد سَلامَه، فَأَبو زيد تَمّتْ الأُشْهُرْ بْتَاعتُه، ووَضَعَتُه خَضْرَه فِ الْهَلايِلْ، زَىّ الْهَلايِلْ ما تقول لقُوْه إِسْوَدْ، عَبْدْ، رِزْقْ لَمّا رَاح لُه وبَلّغُه الخَبَرْ إِنْ مَرْتَكْ دَابِتْ غُلامْ، فِيْه وحْدَه اسْمَهَا حَمَامَه، حَمَامَه دِىْ بِتّ زُغْبَانِى مِن الزّغَابَه، تِكْرَه خَضْرَه الشّرِيفَه، وتِكْرَه رِزْقْ، يِعْنى هى تَبَعْ غَانِمْ والزّغَابَه، مِن بَنِى زُغْبَان، رَاحِتْ لِرِزْقْ وحَطّتْ سِيفْ، قَالت لُه قُومْ يَا شَرِيفْ وشُوفْ رَبّنَا عَطَاكْ غُلامْ، وشُوفْ وَلَدَكْ إِيه شَكْلُه، فَرَاحْ رِزْقْ قَال لَهَا، لَمّا زِعِل مِنْهَا واضّايَق قَوِى: إِمْشِى مِنْ قُدّامِى يَاللا، خَدِتْ بَعَضِيهَا ومِشِتْ، رَاحِتْ هِىّ صَاحِتْ وسْطِ الْهَلايِلْ والزّغَابَه، قَالِتْ دَا إِسْمَرْ، ودَا عَبْدْ، ولازِمْ خَضْرَه مَايْلَه مَعَ الْعَبْدْ، ولُونُه، والشّفّه كِدّ كِدَه، وَأَصْبَرْ إِيْه(٣٥)، وَدَا مَشْ وَادْ رِزْقْ السّدِيعْ وَأَصْبَرْ إِيْه، رِزْقْ سِمِعِ الْكَلامْ والسُّؤَالْ، طِلِعْ لِخَضْرَه الشّرِيفَه، قَال لْهَا انْتِ عَمَلْتِى إِيْه؟ قَالَتْ لُه مَا عَمَلْتِشْ حَاجَه، الْوَادْ، حِلْفْ عَ الْوَادْ دَا وَلَدَكْ، أَحْلِفْ عَ الْوَادْ دَا وَلَدَكْ، وأَنَا شَرِيفَه مِنْ نَسْل النّبِى، الدّنَسْ مَا دَخَلْش عِزّالِى، قَال لْهَا طَيّبْ إِحْنَا هَنْجِبُوه وَسْطِ الْعَرَبْ، وزَىّ مَا تْقُولِ الْعَرَبْ تِمْشِى، أَوّلْ مَا جَابُو أَبو زيد حَطُّوه وَسْطِ العَرَبْ اللّى قَاعْدِينْ، رَاحُو كَاشْفِين اللتَامْ مِنْ عَلَيْه، فِيهُمْ مِنِ الْعَرَبْ اللّى قَاعْدِينْ، قَالْ والله الْعَظِيم الْوَادْ دَا وَلَدَك ومِنْ صُلْبَكْ يَا رِزْقْ، ومِنهُم اللّى مَا رَضِيشْ يِبَيّنْ، ومِنْهُم أَخُو رِزْقْ شَقِيقُه بَسّ مِشْ فَاكْرُه [عزْقَل]، وعَ الْعُمُومْ رِزْقْ بَرْضُه لَمّا شَافِ الْوَادْ اسْمَرْ قَال لْهَا: مَادَامِ الْعَرَبْ قَالُولِى الْوَادْ دَا

(٣٤) **عيهد حيلى**: يضعف قوتى. **ياك هاديب لك الولد حيلى**: هل سآتى لك بالولد بنفسى، بمفردى، أم أنك شريك فى هذا!

(٣٥) **واصبر ايه**: [بالإمالة] وبعضهم يقول: أبصر ايه؛ أى لا أدرى ما هو، أو: وغير ذلك من الأمر (انظر: أ. أحمد تيمور، **معجم تيمور الكبير فى الألفاظ العامية**، تحقيق: د. حسين نصار، ج٢، دار الكتب، ٢٠٠٢، ص١٠).

مشْ وَلَدِى، ودَا مشْ وَلَدَكْ صحْ، أنَا مَا اقْدَرْش كَلام الْعَرَبْ وانت تَاخْدى حَقَّكْ معَاه، بسْ يبْقَي بِيْنِى مَا بِيْنِك فِصَالْ. فَلمَّا حبّ يِزْعَطْهَا هُوَ، قَالُو الْوَادْ مَا يِطْلَعْش كِده، لازم الْوَادْ يَاخُدْ نُصّ مَالْ سَرْحَانْ كُلُّه. اخْتَارُو وَاحِد مِنِ الْهَلايِلْ، يِرْمِى السَّيْفْ ده، عَلَي كَدّ مَا يِيْجِى الدِّبُوس، يَاخُدْ يِبْقَى نَصيبه أبو زيد، ظهر طبْعاً قُطْب الرِّجَالْ، سَلامْ ورَحْمَةُ الله وبَرَكَاته، وفِضِل مْعَاهُمْ لَمَا وَدَّاهْ عنْدِ الزّحْلانْ، وتَفْله فْ خَشْم أبو زيد(٣٦)، وعَلَّمُه الْقُرْآنْ، ونَتَحْهَا هِىّ مِن الدَّبَّال(٣٧)، مِنْ وَاحِد اسْمُه عطْوَانْ، كَانْ عَيستَحْضَى بِيهَا فى الدبَّال، وهِىّ مْسَافْرَه قَبْل مَا تْخُش أرْض فَاضل الزّحْلانْ، وربِّنَا نَتَعها بِيه، بِيَّا دَاب الدَّبُّوسْ، وطَل لُه نُص مَالْ سَرْحَانْ، بَعْد عَشَر سْنِينْ وهُوَّ عنْد فَاضِل قَتَل الأُسْتَاز اللِّى وَدُّوه عنْده الْكُتّاب، ضَرَبه، لَمَّا يِقُول لُه أَلِف، دُكْهَا بِه، قَال لُه دَا انْتَ قَارِى وعَارِفْ، دَا نْتَ كَدَّابْ، وقعد يُضْرُبْ فِيه، ويِقُول لُه هَاتْ مِن الْبِيْتْ كَزَا، ومِن الْبِيْتْ كَزَا، لَمَّا زِهِدْ مِنُّه، رَاحْ ضَارْبُه أبو زيد وموِّت الأُسْتَاز، بَعْد كده عَادْ اتْرَبَّى عِنْد الزّحَالِينْ، قَعَد الْمُدَّه اللِّى اتْرَبَّاهَا عنْد الزّحَالِينْ، وكَانِ الزّحْلانْ عَايَخْدُو الدِّزْيَه وعُشْر الْمَالْ مِن الزّحْلانْ، فَدُو يَاخْدُو الدِّزْيَه وعُشْر الْمَالْ، هُوَّ اللِّى وَقَفْ صدّ العدُو، واتْرَبى عنْد الزّحَالِينْ قَعَدْ عشَر سْنِين، قَتَل دَاسِر ودَسَّار ودَاغِر، قَتَل الدّمَاعَه دُولْ كُلُّهم، لغَايَة مَا الْهَلايِلْ دَمْ، وقَابَلْ أبُوهْ، ونِزِل الْحَرْبْ معَ ابُوهْ، وعِرِف ابُوهْ، وَابُوهْ عرْفُه، وخَدْ بَعْضُه وعَاوَدْ عَلَي بَنِى هْلالْ.

(٣٦) **تفله**: تف له، أى بصق.
(٣٧) **نَتَحْهَا**: أنقذها، وتنطق نتعها وهى الأكثر استعمالاً، ويُقلب العين حاء لجواره بالهاء الممدودة.

٣ – الريادة

أبو زيد وأولاد أخته مع عامر الخفاجى سلطان العراق

بَعْد مَا رجِع أبو زيد لِقَبيلْتُه، عَلَي بْلادُه، وكبِرْ وبِقِى فَارِسْ، بِيَا شِيْحه أُخْتُه كَانَتْ خلْفت إحْيَا ومَرْعِي ويُونِسْ، شِيْحه مَا هِى أُخْتْ أبو زيد، كَانتْ خلْفتْ إحْيَا ومرْعِي ويُونِسْ، فَلَمَّا حبّ يروض الْغَرْب هُوَّ، خَدْهُم معَاهْ، خَدْ إحْيَا ومرْعِي ويُونِسْ، وقَعَدتْ تبْكِى شِيْحه وتقُولْ يَا نَار اخْوِى، ونَار ولادى، قَعَدتْ تْعَدّدْ شِيْحه أُمُّهم، وتبْكِى، وَاوصِيكْ يَا بو زيد مَا تْقِيْدُوشْ نَارْ فى خلاهُمْ، لانَّهَا بتِسْرِي والطِّرِيْق تْقِيدْ يَا خُوِىْ... ومَا تْقْعْدُوشْ مَعَ بعْضْ، لا العيْنْ فى وِلْد الْمُلُوك تْصِيبْ، واوصِيكْ يَا بو زيد، وقَعَدتْ تُوصَّى فْ مِينْ فْ أبو زيد، فِرْحِلْتُهُم وَصلُو عنْد مِين عنْد عَامِرْ، وَصلُو عنْد السُّلْطَان عَامِرْ ابو ضَرْغَامْ، عَامِرْ كَانْ فِيْه وَاحِد اسْمُه الملَكْ سمْعَانْ عيَاخُدْ مِنُّه الدِّزْيَه وعُشْر الْمَالْ، لَمَا دَخَلْ فى دُوان عَامِرْ، هُوَّ دَخَلْ بالحيلْه، عَمَل شَاعِر، فَخَدْ ضْيَافْتُه عنْد عَامِر، وقَعَدتْ تشْكِى لُه دوَابه، وتْقُولُه، وتشْكِي عَامِرْ لأبو زيد، لَما أحَلّ الأوَان بتَاعْ الدِّزْيَه وعُشْر الْمَالْ اللِّى عَيِيجى يَاخْدُه سمْعَانْ، نزِلْ قبَالُه أبو زيد فى الْحَرْبْ، فَموِّتُه، وانْقطْعت الدِّزْيَه وعُشْر الْمَالْ مِنْ عَلَي عَامِرْ، حبُّه عَامِرْ دلْوقت، عَامِر

عرِفْ لإنّ دَا فَارِسْ، فَرَادِ الْغَرْبِ مْعَاهْ، وكمّلُو مع بَعْضْ، وبَعْدِ مَا مَاتْ عَامِرْ فِ الْحَرْبِ مَعَ أبو زيد، قَعَدتْ تْعَدّدْ عَلَيْهْ، قَالتْ يَا حِزْنِى مِنْ بَعْدَ أبويَا، مِينْ هيْدِيبْ لِى سَنِيدْ غيْرَكْ يَا بُوىْ، وقَعَدِتْ تْعَدّد وتبْكِى وتقُولْ يَا حِزْنِى مِنْ بَعْدَكْ يَا بُو ضُرْغَامْ يَا حَامِى الغَرْبْ، وحَامِى كُلّ الْعَرَايِبْ، وقَعَدتْ تْعَدّدْ وتشْكِى.

* صلُّو عَ النَّبِى الزّيْنْ
هُوّ فْتُوحْ أَوّلْ كَلَامِى
مْحَمّدْ مِنْ رَاحْ لُه بِاسْمْ عَاوَدْ بِاتْنِينْ
وفِ السّيْرَه صَلَاتُه عَيحَلِّي كَلَامِى
* وبَعْدِ قُولِى فِ صَلَاةِ الزّيْنْ
آبُو الْعمِيْمَه النّضِيفَه
ودّعْتِ الْكَلَامْ بِرْضُه لأَبو زيد
أَبُوه رِزْقْ وامُّه الشّرِيفَه
* رِزْقْ لَمّا نَوِي يْرُوضِ الْغَرْبْ
أَبُو طُولْ مَعَ عُرِضِ خَايِلْ
كَانْ كِبِرِ لاسْمَرْ أَبو زيد
سَارُو نْدُوعِ الْهَلَايِلْ(٣٨)
* نَادَمْ أَبو زيد وقَالْ
إِحْنَا انْتَ ومَرْعِى ويونس
عنِتوكّلُو عَ الّزِى لا يْنَامْ
عنقْصدُو لِرّيَادَة
* نَادَمْ وقَالْ يَا أَمِيرْ مِرْعِى
نَعَمِينْ يَا خَالِى سَلَامَه
قَال لُه بِيْنَا يَا وَلْدْ اخْتِى
وخَلّى ضَمِيرَكْ مَعَانَا
* قَالُولُه احْنَا لِيْكْ خدّامِينْ مْطُعِينْ
يَا خَالِى كَلَامَكْ يمْشِى عَلِينَا
نَادَم وَلْد رِزْقْ السّدِيْعْ
وقَالْ لِلأَمِيرْ أَبو زيد
أَقُول لّك يَا اسْمَر سَلَامَه

(٣٨) **يروض الغرب**: يرود الغرب، يرحل إلى تونس. **نــدوع**: نجوع؛ جمع نجع، وهو تجمع سكانى صغير.

* لمَاَ شيْحه عتبْكِى وتقُولْ
يَا عزّى يَاَ قصرْ ابوْيَا
لا بِيًّا نَار اخُوىْ
وَلا بِيًّا نَارْكُمْ يَا ضنَايَاَ
* وشيْحه عتقُول يَاَ بو زيد
يَا رادِلْ يَاَ قَلِيل الزّنَاتَه
خَلّى بَالَك يَا اخُوى أبو زيد
معَ ولادِ اخْتَك التَلاتَه(٣٩)
* شيْحه اللّى عتَبكِى وتنُوحْ
تعَا اقُول لّكْ علَي الحقِيقَي
قَالت خايْفه اقُولْ يَا ولَدِى
نَار اخُويا شقِيقِى
* قَال لهَاَ يَاَ شيْحه صلّى علَي الزّيْنْ
وحيَاة صدْقة نَبينَا
إحنَا رَمينَا حملنَا علَي اللّى خلَق الزّيْنْ
وحيَاة المُشرّفْ نَبيْنَا
* وسَارُم هُمّ معَ بعضْ
وحيَاة صدْقة لامَانَه
وَصلُم علَي النّبى الزّيْنْ
إحيَا ومرعِى ويونس وخَالهُم لاسمَر سلامَه
* وَصلُم عِند الدُرغَامْ
وصلُم دنَاينْ عَامِر الدُرغَامْ
ملَك العرَاقِيْنْ أبُو دوَابَه
ودلسم دوا الدُوّار
عامرْ قَالْ يَا ضيُوفْ دِيتُونا النّهارْدَه
أهلاً وسَهلاً دَا فِيكُمْ
انتُو هتشرّفُونا النّهارْدَه
دوَارنَا دَا نوّر دَا بِيكُمْ
قَعَد عَامِرْ يِسألهُمْ

(٣٩) قليل الزناته: لا يغدر.

منين يا كبار البوادى
قالو له احنا ناس شعرا وفايتين
* دوابه عتشكى وتبكى
وحياة رب البرايا
عتقول ما يكون معايا أخ زين
كان يحيي ضيوفه معايا
* إحياة النبى الزين
يا اماة العروض النضيفه
أنا اللى قايمة بالدهدين
أبويا عامر قليل الخليفه
* قال لها عامر زوتى قهرى
أمانه يا ست الصبايا
وعلى كسرت ضهرى
الرب يكرمه معايا
* عامر عيبكى وينوح
ويقول يا عينى بالمقادير شوفى
ما يكون معايا ولد زين
كان يطلع يحيي ضيوفى
محمد أصلى على النبى

٤ - الهلايل فى جناين تونس

* أول قولى باسم الله
باسم الله أول كلامى
وآخرها زكر التهامى
وحبك يا محمد
أول وآخر غرامى
* إحنا الليله فى دلسه أماره
على سيرة ناس ليهم أماره
والفعل والكلمه بلسم

سُكّرْ يزيِلْ الْمرَارَه

* وبعْدْ قُولى فْ صلاة الزّيْنْ
مُحمّدْ أبُو عيُون كَحيِلْه
ودَعتْ الكلام للْفرِيقينْ
حيّاةْ لانْبيا والصّحابه(٤٠)

* ودَعْت الْكلامْ للْعايقْ أبو زيد
أبُو الْعُرُوض النّضيفه
إِزاْ انْ زعِلْ عيْضيّق الْقيدْ
الأبّ رِزْقْ وأمُّه الشّرِيفَه(٤١)

* ودَعَت الكلامْ لابُو صبره
آبُو الْعميْمه النّضيفَه
تبْقَي أُمُّه العايْقه خضْرَه
تنْسَبْ للنّبى خضْرَه الشّرِيفَه(٤٢)

* لاسمْرْ خرَدْ منْ عنْدِ ابُو دُرغَامْ
آبُو العميْمَه النّضيفَه
وقالْ له بخاطْرَكْ يا بُو دُرغامْ
ياللّى كرمكْ علينا سايِرْ
عملتْ الْوَادبْ يَا بُو دُرغامْ
وكرَمكْ ع الرّاسْ زايدْ

* قال لُهم يا عرَب خلّيكُمْ ضيُوفْ
إحْيَاةْ صُدقةْ لامانَه
قالُولُه يا عامر دى ظرُوفْ
دى ريادَه بقيتْ معَانا

* وشارْ عامرْ ليْهُم يودّعْ
إحيّاة لانْبيا والصّحابه
منْ بعْد ما خدْ كرَمُه لاسمْرْ أبو زيد
خدِ بخاطرهُم آبُو دوابَه

* إوسافرُو همّ مع بعْضْ
أُماة العُرُوضِ النّضيفَه

(٤٠) الفريقين: المقصود بنو هلال والزغابة.

(٤١) العايق: الفارس الوسيم المتزين الفتى. عيْضيّق القيْدْ: يجهز الخيل للحرب.

(٤٢) أبو صبره: كنية لأبى زيد الهلالى.

وسَافَرُو وَصلّمْ مَعَ بعْضْ
أوّلْ دنَاينْ خَلِيْفَه(٤٣)
* وَصلّو عنْدِ الزّنَاتى خَلِيْفَه
أبو زيد نَادَمْ يَا عرَيْنَا
قَالُو لُه نعَمينْ يَا وَلْدِ الشّريْفَه
قَالُهُمْ خَايفِينْ مِنْ تَعبْنَا
بحُورُه غزَيْرَه خَلِيْفَه
* إبحُورْ خَلِيْفَه مَا تنْعَامْ
دىْ مطَالبَه للزّيَادَه
انْ دَاتْ لابُو سعْدَه متِينْ عَامْ
مَا عمْلاشْ للْقرْمِ حَادَه(٤٤)
* قَال لُهُمْ لاسمَرْ هنَا ودُقُّو الصّوَاوِيْنْ
إحيَاهْ أبُو نُورْ نَايرْ
دقُّو أمَانَه لخْيَامْ
وسَابُو الْبِلّ يرْعَي وَسْطِ الدّنَاينْ
* فـ تلْكَ الْيُومْ خَلِيْفَه زَعْلانْ
عيْشُقّ عَ الْبَهْرْدَانى
رِقِبْ بعِينُه خيَالْ مَعَ دمَالْ
عَاوِدْ معَاهْ فِكْرِ تَانى
* خَلِيْفَه عيهُرْدُ ويمُرْدْ
ويبكِى بكَاسِ الْحنَانَه
نَارُه مَا رَضيَاشْ تبُرْدْ
مِ الْهُوْلْ يَاللا السّلامَه
* خَلِيْفَه بكَا بدَمعة الْعينْ
أبُو الْعِمِيْمَه النّضِيفَه
قَالِ أرُوحْ فِينْ يَا رَبّى وَادِى منْيِنْ
خَايْفْ أمُوتْ قلِيْلِ الخَلِيْفَه
* وَلا عيّل اتشُوفُه عيْنى
وَاقْضّى زمَانِى بلالِى

(٤٣) **أمَاة:** ذوات، أصحاب.

(٤٤) **متين عام:** مثنا عمة تلبس فوق الرأس. **ما عملاش للقرم حاده:** ليس لها تأثير فيه، والقرم هو الفارس الشجاع.

يَا تَرَي بَعْدِ مَا اوفِي يُومِينِي
مَعَ سِعْدَه مِينْ عَيْلْمٌ مَالِي(٤٥)
* قَالْ يَا نَاسْ دِي مَشْ قَوَانِينْ
إِحْيَاةْ أَبُو نُورْ نَايِرْ
أَقُول لُكُمْ عَلَي صِدْقَةِ الْحَالْ
مَا تْسِيبُوشْ بِكَارِكُمْ فِـ الدَّنَايِنْ(٤٦)
* سِمعْتُه سِعْدَه عَيْضِدْ وِيلِّينْ
قَالتْ لُه عِيْبْ يَا بُو مُهْرَانْ
يَا بُو الْعُرُوضِ النَّضِيفَه
عَيْبْ عَلَيْكْ يَا كَبِير السُّدعَان
مَا تْفَرَّحْشِ فِيكِ الْعَدُو يَا خَلِيفَه(٤٧)
* أَقُول لَّكْ عَلَي صُدْقَة الْحَالْ
إِرْكَبْ حِصَانَك وِهتُّهْ
إِزْقِيه مِيَّ الْحَيَاتَه
عِيبْ يَا بُويَا اللِّي يُورِّي غُلْبَه لْبِتّهْ
مُوتُه أَخِر مِنْ حَيَاتَه(٤٨)
* إِرْكَبْ حِصَانَك وهِتّ
إِزْقِيه مِيَّ الحيَاتَه
يَا رِيتْ أَبُوكْ كَانْ خَلِّفَكْ بِتّ
مُوتَك أَخِرْ مِنْ حَيَاتَكْ (٤٩)
* دَا كُتْرِ الْحَدِيتْ زَيَّ قِلّه
يَا بُو الْعِمِيمَه النَّضِيفَه
أَنكُسْ تَحْتِ حِمْلَك وقِلّه
عِيْبِ المَلمَلَه يَا خَلِيفَه(٥٠)
* قَال يَا سِعْدَه فُوَرْتِي دَمّي
إِحيَاةْ سُدقَةْ لامَانَه
أَنَا عَشَيّعْ لُهُم أَمَانَه
أُوحْيَاة طَه النَّبِيّ الزّيْنْ
قَالتْ لُه اقُول لَّك يَا بُو مُهرَانْ

(٤٥) بَلاَلِي: هباءً. بعد ما اوفى يومينى: بعد أن أقضى أيامى فى الحياة.

(٤٦) ماش: ليس.

(٤٧) عَيْضِدْ: يحتقن، ينفث غيظه. السدعان: الشجعان.

(٤٨) هتُّه: هتْ فعل أمر من هتَّ؛ أى أطلق؛ ساق بأقصى سرعة؛ أبعد؛ طرد.

(٤٩) يا ريت: يا ليت.

(٥٠) كتر الحديث زى قلّه: كثير الكلام مثل قليله. انكس تحت حملك وقله: انكس: فعل أمر بمعنى انحنِ. وقله: فعل أمر بمعنى احمله. الململة: التململ والشكوى.

* أنَا حلْمْت والعَمَلْ كيفْ
مينْ زيّكْ طَايل بعينُه
بَحر الدَّميره أتَاكْ فـ الصَّيفْ
وغرّق بلَدْنَا فـ بؤُونَه (٥١)
* إحلْمْت خلقَاتى قصرُو
إتْشنْدل اليُومْ حَالى
علّي وحُوْشة البَرّ دسْرُو
هدَمُو الغنَم باللّيَالى
* أنَا حلْمْت عُود الستّيره
يَا خلَيْفَه انضَضعْ ومَالْ
وحلْمْت قنْدَه كَبيره
شَايْلنْهَا اربَعْ فرسَانْ(٥٢)
* احلْمْت اربَعْ مدَاينْ وقَعُو
غير السُّدقْ مَا نقُولشْ
دُول اللّى ضرّو مُوشْ نفعُو
اربَعَه هيفقْدُو فـ أرض تُونس
* قَال لهَا يَا سعْده بزيَادَاك شهَاوينْ
يَا بتّ قلّيتى بوقَارىْ
دَا الحلْمْ أبُو الشّيَاطينْ
يَا حزينَه سمّى ونَامى
* أخليفَه نَادي يَا علاَمْ
يا بُو العميْمَه النّضيفَه
يَا قَارى الهدَايَه معَ اللامْ
* تعَا فسّرْ حيَاة طَه النّبى الزّينْ
يَا بُو سَيْفْ مكلّلْ دوَاهرْ
نَادمْ وقَالْ يَا علاَمْ
تعَا فَسّرْ منَام الأوَاهر(٥٣)
* فَسّرْ لى منَامْ سعْده
إجْيَاه سدْقة اللّى نشَانى

(٥١) بـؤونـه : أحد الأشهر القبطية، وهو الشهر الذى يسبق موعد فيضان النيل الذى يجرى فى شهر مسرى. بحـر الدميره : فيضان النيل.

(٥٢) قنده : سفينة.

(٥٣) يا قارى الهداية مع اللام : أيهـا المطلع على كتب الفقه والتفسير والأحلام.

دَا كُلّ رَادِلْ وسَعْدَه
هُوَّ اللِّى قَلَقْ مَنَامِى(٥٤)
* لمَاَ وَصَلِ الأَمِيرْ عَلاَمْ
قَال لُه أقَول لّكْ يَا بُو مُهْرَانْ
يَا بُو الْعُرُوضِ النِّضِيفَه
أقُول لّكْ عَلَي سُدقة الْحَالْ
مَنَامْ سعْدَه سَادِقْ يَا خَلِيفَه
* قَال لُه أقُول لّك يَا وَلْد مُهْرَانْ
بَحْرِ الدِّمِيرَه اللِّى أتَي بلَدَكْ
بَحْرِ اللُّقَا مِينْ يعُومُه
دَا بُكْرْ مِنْ ضَرْبِ السّيْفْ
هَيبْقَي دَمّ القُرُومَه(٥٥)
* خلقَاتْ سعْدَه اللِّى قصرُو
عَتْشدّ الْحزِنْ لِلْكعَانْ
سْبُوعْةْ الْبَرّ اللِّى دسْرُو
أبو زيد طَلْبَه مِنِ الرُّحْمَانْ(٥٦)
* لارْبَعْ مدَايِنِ اللِّى وقَعُو
ده الزّمَانْ كَادْهُمْ كيدْ
مِنْهُمْ وَلا عُدْتّ رَادِعْ
دَا سلْمَانْ ومعْبَدْ وشَعْلاَنْ
رَابِعْهُمْ أخُويَا الْمنَازِعْ
مُحَمَّدْ أصلّى عَلَي النّبِى

(٥٤) **اللى نشانى:** الذى نشأنى؛ خلقنى. **منام سعده:** حلم سعده بنت خليفة. **كل رادل وسعده:** كل رجل وحظه ونصيبه.

(٥٥) **القُرُومَه:** الفرسان. والقرومه جمع قرم وهو الأسد.

(٥٦) **خلَقَات:** جمع خَلَقة؛ ما يرتديه الإنسان من ملبس. **الكعان:** جمع كوع، وهو الجزء المفصلى الأوسط من ذراع الإنسان. **سبوعه:** جمع سبع.

بطاقة الراوى

الاسم: على مصبح.

محل الميلاد: مدينة ساحل سليم، محافظة أسيوط.

الإقامة: مدينة ساحل سليم.

المهنة: عازف ربابة وتاجر فواكه.

الحالة الاجتماعية: متزوج ولديه ولدان وبنتان.

توفى سنة ٢٠٠١ عن خمسة وسبعين عاماً.

العديد

نصوص شعبية من أسيوط

جمع وتدوين: أحمد توفيق

عديد المرض

أُوعوا تجعلونا من أوجاعنا طيبْنا
سكنّا اللحود و أوجاعنا معْنا
أُوعوا تجعلونا من أوجاعنا برينا[1]
سكنّا اللحود وأوجاعنا فينا
ما لقيناش طبيب ياحبابنا يِبْرينا

أنا كان خاطرى يا احبابى لطّيبوا[2]
و أجيب دواكوا من قبل ما تخيبوا
ما الخيبه حكَمتْ لا بيدّى ولا بيدُّو
أنا كان خاطرى يا احبابى لَطيبْتوا
و أجيب دواكو من قبل ما خيبْتوا

قالوا حكيم م الصعيد جبْناه
أنا مشيت على قدمى ومشّناه
و ان كان على توب الخيا بعناه
و ان عيّرونا نقول دوّبناه

(١) برينا : شفينا.

(٢) لطّيبوا : لتشفوا.



قالوا حكيم م الصعيد جبْته
ومشيت على قدمى وركبته
وان كان على توب الخبا بعته
عشان دوا العيّان ما عرفته
قالوا حكيم قلت الحكيم عمل إيه
عطانى دوا ما عرفت انا شكله إيه
لا برّد قليبى ولا تفَل لى عليه(٣)
قالوا حكيم قلت الحكيم ماله
عطانى دوا ما عرفت انا اشكاله
لا برّد قليبى ولا طفا ناره

* * *

حزَنى عليهم راحوا بوَجيعتْهُمْ
يا دموع عينيهم بلّت مخدتْهُمْ
يا حاجه كبيره ما أقدرشى اعوضهم
حزَنى عليهم راحوا وشىْ كتير
يا دموع عينيهم بلّت المناديل
يا هل ترى تيجوا ولا الغياب طويل
دا غياب بطول العمر يا مخادير(٤)

كان خاطرى يا حبابى من العيا تطيبوا
وأجيب دواكوا من قبل ما تخيبوا
والخيبه حتمت لا بيّدك ولا بيده
ودا حكم عادل واللى حكم سيده
كان خاطرى يا حبابى من العيا طيبْتوا
وأجيب دواكوا من قبل ما خبْتوا
والخيبه حتمت لا بيدك ولا بيدى
ودا حكم عادل واللى حكم ربّى

والله الوجيعه دوّبتنى دوب
خلّت عضايا(٥) كيف رقيق التُّوب
والله الوجيعه دوّبتنى يا ناس
خلتْ عضايا كيف رقيق الشاش

(٣) تفَل لى عليه : برده بريقه، تفل عليه، بصق عليه.

(٤) مخادير : مغيبون عن الوعى، مخدرون.

(٥) عضايا : عظام جسدى.

قالت الوجيعه دا انا المخبيَّه
مسكين حاله اللى اتْبلى بىَّ
قالت الوجيعه دا انا المخبايه
مسكين حاله اللى اتْبلى معايا
والله الوجيعه حَنْضلَه مُرَّه
ولا ريحتنى فى الليل ولا مَرَّه
خلت عضاىْ يتصرُّوا فى الصُّرَّه
والله الوجيعه حَنْضلَه شِينه[6]
ولا ريحتنى فى الليل ولا دْوِينه
خلت عضاىْ يتصرُّوا فى صرِيرَه

* * *

قالوا حكيم ع المُرَضَى[7] ماشى
ما عكش دوا لمَّات[8] وجع قاسى
قال كان معايا وخلَّصه الشافى
قالوا حكيم ع المُرَضَى يمشى
ما عكش دوا لمَّات وجع مشوى
قال كان معايا وخلَّصه المَشْفى

قالوا حكيم م الصَّعيد جِبْناه
أنا مشيت على قدمى وركَّبناه
و ان كان على توب الخبا بعناه
قالوا حكيم ومن الصعيد جِبْته
ومشيت على قدمى وركَّبته
وانْ كان على توب الخبا بعته
وان عايرونى لا قول دوَّيته

كانوا يقولوا الجاى دا مخزام[9]
صبحوا يقولوا الجاى دا جِربان
كانوا يقولوا الجاى دا بِيهُم[10]
صبحوا يقولوا الجاى دا بعَدْيهم

(٦) شِينه : معيبة.

(٧) المُرَضَى : المصابون بالمرض.
(٨) لمَّات : لأصحاب.



(٩) مُخْزَام : قاهر ومنتصر.

(١٠) بِيهُم : قادر على مواجهتم مجتمعين.

يا صغيّره يا اللى الوجع كادكِ
ولا ريّحك نومك على جنابكِ
يا صغيّره يا اللى الوجع غلبك
ولا ريّحك نومك على جنبك
يا حكيم دوّر وانا ادوّر
تلقى العيا ع القلب متحوّل
يا حكيم دعْبِس[١١] وانا ادعْبِس
تلقى العيا ع القلب متّرْبِسْ[١٢]

(١١) دعبس : ابحث.

(١٢) متربس : محكم الإغلاق.

* * *

عند الحكيم مدوا أياديهم
ما تقول لهم كلمه تراضيهم

وجيعتى مُره والله وجيعتى مُره
ولا ريحتنى فى الليل ولا مَره
وجيعتى شِيْنَه والله وجيعتى شِيْنه
ولا ريحتنى فى الليل ولا دْوِيْنَه[١٣]

(١٣) دوينه : فترة شديدة القصر.

* * *

إيش يوجعكِ فى الليل يا حبيبتى يا بتى
شقايقى[١٤] وراسى وقلبى وكبدى
إيش يوجعكِ فى الليل يا زينة الحلوين
شقايقى وراسى وقلبى يا امى وشِقْتى اليمين

(١٤) شقايقى : جنبىّ.

قالوا مريض دَوا العيان ما وجدناه
حتى حشيش المجارى دوّيْناه
قالوا مريض ودوا العيان ما وجدته
حتى حشيش المجارى دوّيته

أنا مين عَمَّنى[١٥] فى السوق دَلالَه
أبيع برِنْجِك[١٦] لكل عجْبانه
أنا مين عمّنى فى السوق حَلابيّه
أبيع برِنْجِك لكل صبيه

(١٥) عمنى : صنع منى.
(١٦) برنجك : ثمرة شجرة البرنج التى تعمر طويلاً.

دخل الحكيم قدمت له الطوبْسى[17]
قال الحكيم دى أوجاع ما تطيبشى

دخل الحكيم قدمت له الطاسه
قال الحكيم دى أوجاع متحاشه

دخل الحكيم مدوا صوابحهم[18]
ما تقول لهم كلمه تريّحهم
قال الحكيم مالياش بِصاره[19] محهم
دخل الحكيم مدوا أياديهم
ما تقول لهم كلمه تبْريهم[20]
قال الحكيم مالياش بِصاره فيهم

دخل الحكيم عَسْعِس[21] وانا اعَسْعِس
قال الحكيم دا وجع ومدَسْدِس[22]

(17) الطوبسى : التبس (الإنجليزية) ومعناها البقشيش.

(18) صوابحهم : صوابعهم، أصابعهم.

(19) بصاره: حيلة أو وسيلة.

(20) تبريهم : تشفيهم.

(21) عسعس : كشف حرجهم العميق و مسح عليهم.

(22) ومدسدس : بعيد عن متناول الطبيب، والمقصود أنه غير محدد العرض والمكان.

عديد الحزن

مالك يا زمان مالك مخلينى
كل ما اضحك يازمان تبكينى
مالك يا زمان مالك مخاصمنى
كل ما اضحك يا زمان تزعّلنى

مال الزمان مايل علىَّ ميل
لا قضّته[23] ميله ولا اتنين
مال الزمان ميلت له براسى
مش ما[24] عملت يا زمان ماشى
مال الزمان ميلت له بكتفى
مش ما عملت يا زمان يمشى

ازاى قلبى يتحمل دا كله فيه
ولا هوش نحاس أبيّضه و اجلّيه[25]

(23) قضّته : كفته.

(24) مش ما : كيفما فعلت.

(25) أجليه : ألمعه.

ازاى قلبى يتحمل دا كله
ولا هوش نحاس أجْلى دا منه

على مين لقوكم تحت لامونا[26]
أقعد معاكم لا زاد ولا مونه[27]
وأقول السلامه يا احباب وحشتونا
على مين لقيكم تحت عليّه
اقعد معاكم لا زاد ولا ميّه
و اقول السلامه يا أعز ما ليه

* * *

مكتوب عليَّ مكتوب على عينى
مكتوب عليَّ و اديه لمين غيرى
مكتوب عليَّ يا بنات عمى
مكتوب عليَّ و أنا فى بطن امى
مكتوب عليَّ يا بنات خالى
مكتوب عليَّ و اديه لمين حالى
مكتوب عليَّ مكتوب على وشى
مكتوب عليَّ وا ديه لمين خلفى[28]

لومة الملامه لأطلع جبل عالى
و لا أجاور الفرحان و لا الخالى
و انضُر[29] شَباته[30] وابكى على حالى
لومة الملامه لاطلع جبل مطروح
و لا أجاور الفرحان ولا المجروح

عديد الغريب

كاتب جبينى يا ريتنى رُيته
كسرت القلم والحبر كبيته[31]
كاتب جبينى يا ريتنى شفته
كسرت القلم والحبر بعَزْقُته
كاتب جبينى عبد فى الغيطان
كسرت القلم وقطعت الجرنان

(٢٦) لامونا : شجرة الليمون.
(٢٧) مونه :الاحتياجات المادية من مال وغيره.
(٢٨) خلفى : من يخلفنى.
(٢٩) انضر : أنظر إلى، أراقبه.
(٣٠) شباته: شيبه، شيبته، ظهور الشعر الأبيض ، كبر السن.
(٣١) كبيته : سكبته.

من مات حداى سبلّته[٣٢] غطيته
من مات غريب حلفت ما ريته[٣٣]
من مات حداى غطيته وسبلّته
من مات غريب حلفت ما شفته

* * *

من مات حاداى سبلته غطيته
من مات غريب حرام ما ريته
من مات حاداى سبلته سقاناه
من مات غريب حرام ما شُفناه

بت البحيره ما تُربطى كلابك
نعش الغريب فايت على بابك
بت البحيره ما تربطى كلبك
نعش الغريب فايت على دربك

من مات غريب غسّلوه برّه
وقروا الفواتح واللى يشيل الله
من مات غريب غسلوه ع البير
وقروا الفواتح واللى يشيل يشيل

* * *

وَديتْهُم فين يا جمال[٣٤]
وديتْهُم وادى غير الوديان
لو كان بلد قريبه أروح وآجى قوام

وديتْهُم فين يا حادى[٣٥]
لو كانت بلد قريبه كنت اروح و اجى
الله بلد بعيد وادى ورا وادى

وصيه علىّ صاحب الوِصا كداب
صاحب الوصايه دخل وردّ الباب
وصيه علىّ صاحب الوِصا يغلب
صاحب الوصايه دخل من المغرب

(٣٢) سبلته : أغلقت عينيه بعد مفارقته للحياه.
(٣٣) ما ريته : ما رأيته.



(٣٤) جمال: المقصود هو الزعيم جمال عبد الناصر.

(٣٥) حادى : المقصود هو ملك الموت.

بِت البحيره ما تدخلى كلابك
نعش الغريب فايت على بابك
بِت البحيره ما تدخلى كلبك
نعش الغريب فايت على دربك

بت البحيره من قصرها طلّت
قالت غريب يا سبعى واتدلّت[٣٦]
بت البحيره من قصرها بانت[٣٧]
قالت غريب يا سبعى وادارت[٣٨]

(٣٦) اتدلت : نزلت.
(٣٧) بانت : ظهرت.
(٣٨) وادارت : تخفّت.

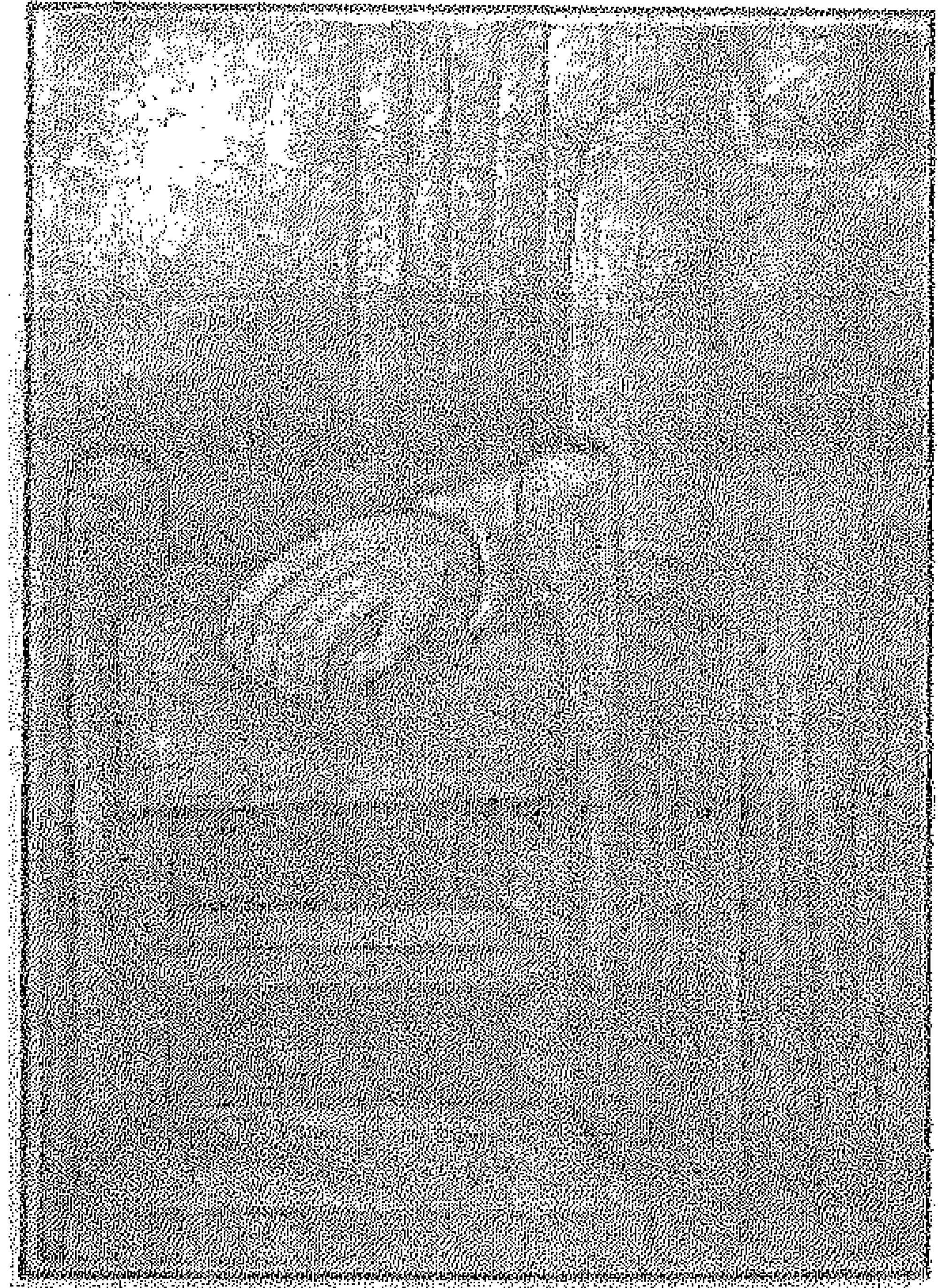
كَاتب جبينى عبد فى الملَقَه[٣٩]
كتب الشقاوه وطبق الورقه
كاتب جبينى عبد فى الغيطان
كتب الشقاوه وطبّق الجرنان

(٣٩) الملقه : مكان زراعى يسمى غيط الملقه، مكان اللقاء.

* * *

ساعة الطلوع طلعوا عزاز وملاح
ساعة الرجوع رجعوا على اللّواح[٤٠]
ساعة الطلوع طلعوا ملاح عجبه
ساعة الرجوع رجعوا على الخشبه

(٤٠) اللواح : أعواد الخشبة التى يحمل عليها الميت.



عديد الرجال

ما تجعليش كل الرجال رجلَه
رجال السداد يتقالوا بدهبَه
يحموا الوليّه ويعلموا الغلبَه
ويطلعوا الغرقان من الوحلَه

ما تجعليش موت الرجال زينه
موت الرجال قلّه وتهوْينه
والتالته عتّقل بالقيمه

ما تتجخمطوش[٤١] ياامات رجال وحشين
دا أحنا رجالنا كانوا ورد فى البساتين

(٤١) ما تتجخمطوش : لاتتكبروا ولاتغتروا.

ما تتجخمطوش ياامات رجال زينه
دا أحنا رجالنا زهرة العيله
واللى جرا لهم كان على عينينا
* * *

أعرف رجالى من طريق لَرْبَع[42]
بيض العمايم والسلاح يِلْمَعْ
أعرف رجالى من طريق لتنين[43]
بيض العمايم والسلاح صفين
أبكى من عدمك انا اروح فين
ما لقيت بصاره بكيت بدمع العين

(٤٢) طريق لربع : طريق الأربعاء، أحد الطرق الموجودة فى أطراف القرية.
(٤٣) طريق لتنين: أحد الطرق المؤدية إلى سوق الاثنين وهو سوق للمواشى والغلال.

عديد اليتامى

أنا جعَلْتْ[44] اليتامى ولاد جيرانى
تارى اليتامى خاص حبانى
انا جعلت اليتامى ولاد جارتنا
تارى اليتامى خاص حبيبتنا

أنا على حجرْ ابوى ألعب ولا اخافشى
اما الغريب أطل له وا مشى
أنا على حجرْ ابوى ألعب لنص الليل
اما الغريب أطل له بالعين
احترت ياابوى من عدمك انا اروح فين
ما لقيت بصاره بكيت بدمع العين
* * *
و الله اليتامى وردهم مايل
وقعادهم وسط الصغار باين
و الله اليتامى وردهم مقْطوف
وقعادهم وسْطْ الصغار معروف
* * *
روح يا يتيم غمّنى غمّك
والله ان لقيتك ماشى ورا عمك

(٤٤) جعلت : اعتقدت.



روح يا يتيم غمنى حالك
والله ان لقيتك ماشى ورا خالك

من جيب ابوى كبشت بالكبشه[٤٥]
عمى افتكرنى بعد ما اتعشى

* * *

ياعمى سوّقنى[٤٦] بلح طايب
ياعم سوّقنى دا أبوى غايب
ياعمى سوّقنى بلح بلاص
ياعم سوّقنى دا أبوى ما جاش

ياعم عَسسنى قرار جيبك
لاعِينْ أبوى يجى يكشف على عيبك
ياعم عسسنى قرار الجيب
لاعين أبوى يجى يكِشف على دا العيب

عديد الرجل الذى لم ينجب

حَزَنى على اللى راح ما خلّف[٤٧]
كنُّه غريب الدار ما ولّف
حَزَنى على اللى راح ما خلّفش
كنُّه غريب الدار ما ولفش

والله الديِّره[٤٨] تعوز ولد فيها
ان مالت الحيطان يبنيها
والله الديِّره تعوز ولد محها
ان مالت الحيطان يرجحها[٤٩]

ما خلفوش لىَّ ولا ليهم
ولا خلفوا عيل يِسْميهم
ما خلفوش لىَّ ولا للناس
ولا خلفوا عيل يقيم الراس

* * *

(٤٥) بالكبشه : ملء الكف.

(٤٦) سوقنى : اشتر لى.

(٤٧) خلّف : أنجب.

(٤٨) الديّره : جمع دار، وهو البيت.

(٤٩) يرجحها: يرجعها.

ياللى على الغريه تكلتونى
للى لا يحموا وليّه ولا يعزونى
حتى ان حمونى يعيرونى

كَبوا المويَّه وكحرتوا البلاص(٥٠)
معهش ولد ياخد العزا من الناس
كَبوا المويَّه وكحرتوا الجره(٥١)
معهش ولد ياخد العزا بره

قليل الولد خلّيه فى حالُه
طول النهار ما ينشرح بالُه
قليل الولد خلّيه فى غلبه
طول النهار ما ينشرح قلبُه

عديد المرأة التى لم تنجب

قليلة الولد نمشى نودعها
نشوف الزمان وعمايله معها
قليلة الولد نمشى نودّيها
نشوف الزمان وعمايله فيها

* * *

يا طلعتى من بيت لاجاويدْ(٥٢)
لا ولد معاى و لا مال فى ايد
يا طلعتى من بيت لاجاوِدْ
لا ولد معاى و لا مال يعاوِدْ

* * *

بيتك يا ستى خرْبان فى خرْبان
خرْبان يا ستى وتعمره السكان
بيتك يا ستى خربان كله
فين المليحه اللى تخُش له

طلعت مغيره(٥٣) ما شكّلتْ بابُه(٥٤)
ورمت مفاتيحه على اصحابُه

(٥٠) البلاص : إناء فخارى تملأ الفتيات فيه الماء من النيل.
(٥١) الجره: إناء من الفخار دائرى لتبريد الماء وقد يسمى ربعة.
(٥٢) لجاويد : أهل الجود والكرم.
(٥٣) مغيره : مندفعة.
(٥٤) ما شكلت بابه : لم تغلقه.

طلعت مغيره ما شَكَلَتْ غَلَقَه[55]

ورمت مفاتيحه على الغريه

(٥٥) غلقه : قفله وهو من الخشب.

عديد الأم على ابنها

يا ماسك الشومه محلّيها

ما هان عليك أمك تدلّيها

يا ماسك الشومه مزعفرها[56]

ما هان عليك أمك تبخرها

(٥٦) مزعفرها : مزينها ومزخرفها ومعطرها.

يا لَحْدْ ياللى تحل الشال

ميّل عليّ وقول لى الغياب كام عام

يا لَحْدْ ياللى تحل عليه

ميّل عليّ وقول لى الغياب كَدْ إيه

فايت عليّ والنِشوْ[57] فى ايده أخضر

ارتاح يا بوى لما غداك يحضر

فايت عليّ والنِشوْ فى ايده

ارتاح يا بوى لما غداك نجيبه

(٥٧) النشو : طرف جريد النخل.

* * *

اسم الله عليك يا خوى

محسّب[58] على الغالى ما حد يقول

ياواد ياعين الديب

يا ابو شال بهداديب[59]

نهار ما نزلوك اللَحْدْ ياصغيّر

نزلوك غصيّب

(٥٨) محسّب : من الحسبان، وهى بقصد الرقية من الحسد .

(٥٩) بهداديب : خيوط مدلاة من قماش الشال.

* * *

يا أبو الرفاقه رفاقتك عشره

فاتوا على بابك عملوا حدَرَه[60]

يا أبو الرفاقه رفاقتك عشرين

فاتوا على بابك مولّيين

(٦٠) حدره : منحدر.

بطاقات الرواة

(١)

الست أم على

السن : ٦٢ سنة

الأولاد : ٣ أولاد، ٢ بنت

البلد : قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح ، أبنوب سابقاً.
أسيوط

(٢)

الست أم محمود

السن : ٥٨ سنة

الأولاد : ٦ أولاد

البلد : قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح ، أبنوب سابقاً.
أسيوط

(٣)

الست أم حسين

السن : ٤٨ سنة

الأولاد : ٣ أولاد

البلد : قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح ، أبنوب سابقاً.
أسيوط

(٤)

الست عزيزة

السن : ٧٢ سنة

الأولاد : ٥ أولاد، ٣ بنات

البلد : قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح ، أبنوب سابقاً.
أسيوط

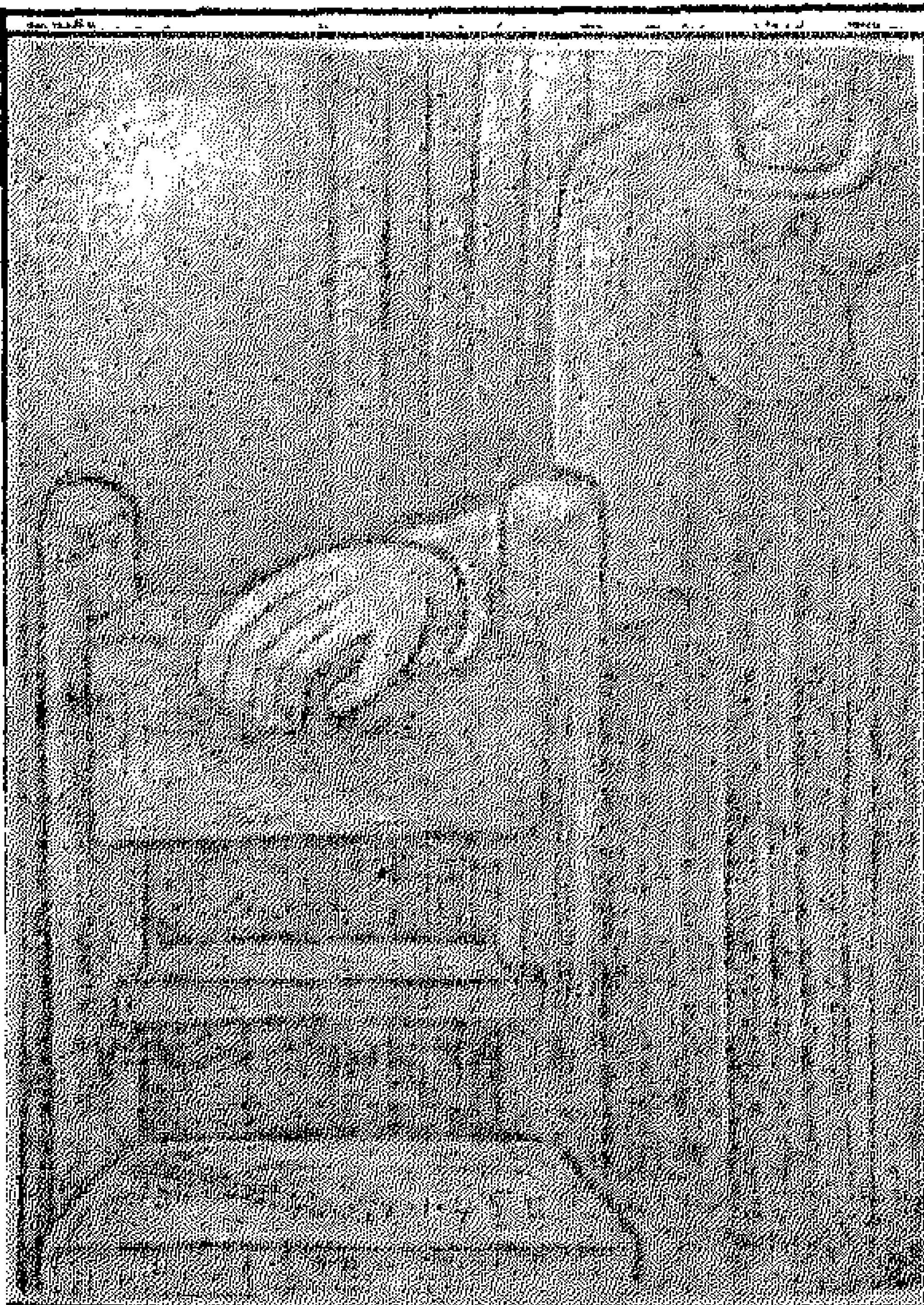
(٥)

الست أم مصطفى

السن : ٥٢ سنة

الأولاد : ٤ أولاد

البلد : قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح ، أبنوب سابقاً.
أسيوط



بالإصرار

جمع وتدوين:
أحمد محمد عبد الرحيم

صليت على النبى... كان فيه راجل بعد الصلاة على النبى، مخلف تلات أولاد، وتلات بنات، ولكنى جات مرته فى يوم من الأيام بتقول له:

ـ يا فلان، متجوز الأولاد نفرح بيهم؟

قال لها: اسألينى على جواز البنات مش جواز الأولاد!.. الأولاد دول مايهمنيش منهم حاجة!.. إنما سترة الولايه عندى أهم من سترة الأولاد.

صليت على النبى.

قالت له: والله..

زادت معاه فى الكلام.

قال لها: والله العظيم لنكون عاطى اللى يأتى على، لنعطى له بنت، ياخدها وأنت ماشى.. لنقول له إنت منين ولا نسأله عن مهر ولا نسأله عن حاجة أبداً.

صليت على النبى.

فهو بعد ما طب عليه واحد قال له:

ـ والسلام عليكم.

قال له: عليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

قال له: طالب القرب منك.

قال له: فى مين.

قال له: فى بتك.

قال له: خدها.

وتوكل على الله، جه التانى، سلام عليكم، عليكم السلام ورحمة الله، طالب القرب منك، فى مين، فى بتك، خدها.. وتوكل على الله.

جه التالت، طالب القرب منك، فى مين، فى بتك خدها، وتوكل على الله.

جوز بناته التلاتة، قالت له:

ـ إنت جوزت البنات التلاتة بكيفك وإديتهم وهاديتهم، طيب عاد الأولاد علشان نفرحو بيهم.

قال لها: كل من يرمى صوته إلى مطرح، اللى بنت عمه، اللى بنت خاله، أهو اللى يقسمه نصيب يديها له.

فقام الأولاد التلاتة كل واحد صرف صوته، اللى جه على بنت عمه، واللى جه على بنت خاله، وأصغر الشلة عنده، صرف صوته لا عرف راح فين ولاجه منين؟ «اللى من أم واحده، والاتنين الكبار من أم واحده. والبنات إخوات الولد شقاقاته إخوات الولد الصغير اللى هم إجوزو.

فقام الولد خد بعضه، وإتنى[1] ماشى، بعد ما خرج من المدينة مشى شوية كتيرة وقابله راجل قاعد تحت شجرة.

ـ سلام عليكم.

قال له: السلام يا بنى ورحمة الله وبركاته. قاصد وين؟!

قال له: والله الصوت بتاعى رميته ما عرفته راح فين؟

قال له: صوتك فات على إمبارح وصوتك يا بنى راح.. حيروح الواق الواق.. ودلقيت إنت حتمشى ورا الصوت بتاعك، قدامك تعبه شديدة، وربنا ينجيك منها، قدامك الغيلان، وقدامك النسر وقدامك يا بنى السبع. دول تلاتة، أصعب ما يكون.

قال له: المنجى.. حاضر يا بوى.

خد بعضه الولد ومشى، يجد المسير حتى أنى فى الجبل إتغور[2] وياما يشعر إلا ببيت وسط الجبل، وجه قصاد البيت وكانت بصت أختـه ونظر بعيناه، وقالت: ده لازم على «أخوى»! راحت بعتاله خدامه، ندهت ليه.

فقالت له: تعالى كلم.

فدخل لقيها أخته.

قال لها: وإنت واخده مين؟!

قالت له: دنا واخده شيخ الغيلان، أنا واخده شيخ الغيلان.

قال لها: يا بت أبوى واخده شيخ الغيلان؟!

قالت له: واخده شيخ الغيلان!

قال لها: طيب.

صنت، وداكها يا.. زلزلت الأرض، وغبر الجبل.

قالت له: يا لهوى.. إندسك وين؟!.. تعالى يا ولد أبوى إنخبيك، هى خبته وده دخل قال:

ـ أنا شامم ريحة، ريحة واحد إنس مش جن.. مين هنا؟!

فقالت له: ما فيش حد دا أخوى.

قال لها: واتخبيه ليه؟! اللى أبوه عطاكى لى، أبوه جباكى لى، لا مهر ولا حاجة.

قال لى: خدها وروح، إظهر يا نسيبى.

ظهر ليه، فكرمه وبسطه وأدى الواجب وياه، وقال له:

ـ الله هو السوط بتاعك اللى فات من مدة يومين.

قال له: آ.. بتاعى أنا.

قال له: طيب، معلهش، خد التلات سبايب منى وتلقى قدامى أخوى أكبر منى، يدلك على الموضوع.

وراح حاتفه لأكبر منه بسنه، وراح حاتفه بقى عند البلد اللى فيها مين؟ اللى فيها أخوه، صليت على النبى.

قام لما بقى عند البلد اللى فيها أخوه قام بصت البنت. قالت: الله دا على أخوى!

... بعتت له.

ـ الله إزيك يا على؟!

قال لها: وأنت واخده مين؟!

قالت له: أنا واخده الغول.

ـ كلكم مجوزين وحوشه؟

قالت له: إيه يا ولد أبوى!!

قال لها: طيب.

صن شوية[3] ودوكها نزل من الجبل، خبته، دخل دوكها. قال لها:

ـ أنا شامم ريحة إنس!

قالت له: ما فيش غير أخوى.

قال لها: واتخبيه ليه عنى؟! إظهريه!

ظهرته وسلم عليه وبسطه وكرمه وقال له على الرواية.

قال له: يوه! ده فات النهارده ليه أربعة أيام.

التالت واخد أختـه التالتـه، لما رسى عنده التـانى قالت «أخوى» دخلوه عندها لحد ما جوزها طب.

قال: ده مين؟

قالت: ده على أخوى.

ـ أهلا وسهلا بنسيبى.

ورحب بيه وبتاع، وراح عطيه تلات سبايل وقال له:

ـ أختى فى الجبل أكبر منى وأكبر من إخواتى اللى هناك وهى اللى تتصرف فى كل شىء أنا نعرفك وتروح لها، اللى لقيتها عتسبح الله وتسبح ربنا قول لها!.. إتعدّر فيها وقول لها: وحياة ولدك إسماعيل وبزتك اليمين وبزتك الشمال، وولدك سليمان وتتعدر فيها وتخش عليها، وإن لقيتها عتطحن فى ملح ما تروحش لميها، وإن لقيتها عتطحن فى غلة سمسم وتتكلم روح لميها وإستنى ماتروحش ليها غير بكره، وإتفضل وتديها السبايل وتقول لها على الموضوع من أوله لآخره.

خد بعضه وراح لازه(٤) لقى دية حاطّه بزّه وراها وبزه قدامها عتطحن فى غلة سمسم، وراح عيّط عليها وقال لها:

ـ وحياة ولدك سليمان وبزتك اليمين وبزتك الشمال تنجيني، وحياة ولدك إسماعيل وبزتك اليمين....

قالت له: وإنت منين؟!

قال لها: وراح مناولها السبايل، عرفت إن إيه، إنه جاى من طرف أخوها.

قالت له: طيب وعايز إيه؟!

قال لها: والله أنا رميت سوطى، نطلب الجواز، فسوطى ذهب إلى أرض الواق الواق فقالت له: إسمع أنا نوديك مدينة الواق الواق. لو سافرت عمرك تقضى على عمرك عمر وبقى فوق عمرك عمر لا تلحق مدينة الواق الواق. إنما أنا حتوديك فى أقرب حال بس تيجى جنب المدينة تلقى شارع تمشى فيه وتمشى فى الشارع ده على طول. آخر الشارع تلاقى جنينة، وتلقى قدام الجنينه عمارة، وتلقى قدام العمارة فرانة(٥) عتفرن، تمسك حصواية(٦) وتضرب الفرانة اللى اتفتح لك الباب وجات فيه الحصواية حينفتح لك الباب لواحده ده من نصيبك، واللى ماجتش لحصواية فى الباب حتضر إنت وأوعى لنفسك، وحقق على الحصواية على طول.. إحدفها على طول.

خد بعضه الولد وسار حتى إنى دخل فى الشارع زى ما قالت له، ووجد آخر الشارع جنينة وجنب الجنينة البيت ده ولقى الفرانة اللى عتفرن وراح ماسك الحصواية وقال بإذن الله يا بركة الله، وضرب الحصواية والباب راح مفتوح، قال زيك(٧) دخل من جوه الباب لقى إيه.. لقى ناس قاعده، رمى عليهم السلام، أول ما شافه الملك بتاع مدينة الواق الواق قال: الله.. أ.. دا ما جابته إلا الغولة فلانة الفلانية فى الحتة الفلانية اللى خلته جه الأرض هنا وهو من نصيبه حياخد بنتى.. إنت إسمك؟!

ـ أنا اسمى على.

ـ على مين؟!

قال له: على بن فلان من أرض الفلانية.

قال له: وهو سوطك طب عندى ليه النهارده تلاتة يوم أربعة مسافر سبعة يوم.

قال له: وبإذن الله بتك..

كلف العروسة بالجواز وسارو، لما كلفها ليه الجوازة، قال له:

ـ تيجى على الباب، إضرب كما ضربت الأول الطوبة.. اللى انفتح له الباب ياخد مرته ويمشى، ما تفتحلوش لا حيمشى ولا حيروح تانى برضه من برضه سمىً ومسك الطوب وراح ضارب، إتفتح الباب بقدرة الله طلع من بره المدينة لقى الغولة قاعده له على راسى الشارع ضربته هو والعروسة بتاعته، رجع عند أخوها.

صليت على النبى.

كرمه أخوها كرم زايد اللوازم وبعد ما كرمه، وإقلق(٨) وعيمشى راح ضربه بقى عند التانى فصار ده بعد كده، بعد ده لما حط على مين على الآخر. أنى الراجل اللى قاعد تحت الشجرة وهو راجع واخدها وجاى.

قال له: جبتها؟!

قال له: جبتها.

صليت على النبى.

فلما خد بعضه وروح على أبوه وجماعته فكان البنت ما دخلش عليها.

فلما شافوها إخواته اللى هم الإتنين أجمل من مين، من نساءهم وجمال مفتن، فقعد ييجى سنه، وكان الملك هو أبو البنت عنده ثوب ريش لما يلبسه، يفر بيه، ومراته عندها ثوب ريش لما تلبسه تفر بيه والبنت عندها ثوب ريش اللى هو واخده مين؟! الشيخ على.. فلما قعدت السنه قام الولد، الولد ده حيخش عليها على آخر السنه ما يشعرو إلا بالملك بتاع الواق الواق والست بتاعته راحوا راسيين نازلين على المدينة، اللى هو مثلا مين؟! فلان الفلانى، نزلوا حاكم المدينة.

ـ نعم.

قالوا: عاوزين أهل المدينة.. فلان الفلانى إبن فلان.

تار مصفت الورق فقراها اللى هو حاكم المدينة فلقى إسم على اللى هو إبن فلان.

قال: أنا على أندهه لك.. عايزينك دول.

أول ما بصو فيه عرفوه.

قال لهم: طيب وهل سعت(٩) ما نزلتو وجيتو عند ده ماجيتوش ليه على أنا؟.. ماجيتوش ليه عندى أنا؟

فقالوا: والله احنا نيجو عند محافظ البلد الأول وبعد كده نبقو نيجو عندك.

قال: إنتو إتفضلو.. بعد إذنك.. إتفضلو معانا.

إستاذن من الراجل اللى هو رئيس البلد وكان خدها وخد التانى وسار بيها إلى بنته، ودخلوا وكرمهم وسلمو على بنته.

فقالت لها أمها: يا بنتى ما سعت خدك[١٠]؟

قالت لها: من سعت خدنى يا أمى لاجه جنبى ولا دخل على ولا شفت له وش إلى هذا.. حد الساعة اللى إحنا بيها!

فقامت الولية وقالت لأبو البنت: فلان ده من سعت ما خد بتى جابها هنا هو من سنه حول ماجاش نواحيها.

وقال له: يا بنى أنا لما قلت لك خدها عطيتها لك جُبِّيتَهَا لك....؟!

قال له: البركة فى حضوركم وإنتو تحضرو وأبوى وفرح وتبقو موجودين.

نخش عليها بكل الكمال.

وعملو فرح وحضر الراجل اللى هم نزلو عنده اللى هو رئيس البلد.. الفرح وحضر وكل حاجة، ودخلو الولد على البنت وبعد ما دخلوه. واحترمهم احترام، زايد اللوازم وآخر المتأخر[١١]، فقامو.

قالت لهم: إدونى التوب.. إبقو إبعتوا لى التوب بتاعى رب ما نحتاج أنا وجوزى نروح عندكم.. نتصل بيكم وتتصلو بينا.

قال لها: ما فيش مانع.

خدوا بعضيهم بعد ما قعدو ودوكهاه عاشو فى التبات والنبات وخلفو صبيان، وبنات وخدو بعضيهم وتنهم ماشيين إلى حال سبيلهم.

الهوامش

الراوى: محمد حسين عبد الباقى، ٧٠ سنة، لا يقرأ ولا يكتب، مصر القديمة، ١٩٧١.

(١) استمر فى سيره.

(٢) دخل فى عمق الجبل.

(٣) سكت.

(٤) دفعه.

(٥) لعبة.

(٦) قطعة صغيرة من الطوب اللبن.

(٧) صوت الباب.

(٨) قلق ويريد أن يسافر.

(٩) حينما.

(١٠) تزوجك.

(١١) وفى نهاية الأمر.

ابن السقا

فيه واحد كانت المهنة بتاعته «سقا» بعد كده، الراجل خلف ولد، وإتوفى، الولد ماحضرش عهد أبوه ولا شافوش! كان صغير، يا ما كبر الواد، قعدت أمه، هو يطلع من البيت على القهوة ديه، لا معاه سارحة، ولا معاه متروحة، ولا معاه مهنة يعرف يجيب منها قرش، ولا يعرف يجيب منها قرش، وكان المرحوم أبوه فايت سبع أوض في البيت، سبع أوض مليانين منهم ستة من خيرات الله، والسابعة فيها القربة، وفيها «السطيح»[1] بتاع أبوه.

يا ما فلس[2] الراجل وتضايق من قعاد القهوة، ولا عارف يجيب قرش من بره! ولا عارف يقابل واحد، ما فيش غير أمه، تديه مصاريف ويصرف على مزاجه كل يوم والتاني.

ـ قولي لي يامه على مهنة أبوي.. قولي لي يامه على صنعة أبوي!... قولي لي يامه على ممتلكات أبوي!

قالت: أبداً يا ولدي، ... أبوك لا معاه، مهنة ولا معاه صنعة ولا معاه ممتلكات.

المهم في يوم من ذات الأيام قال لها:

ـ سخنى لي حلة مية نستحم.

قالت له: حاضر.

سخنت له حلة مية يستحم، كل ما تقول:

ـ حميو يا ولدي!

يقول لها:

ـ زيدي عليهم!

ـ حميو يا ولدي.

ـ زيدي عليهم!

لغاية ما فارو[3] وغليو وكبو. قال لها:

ـ لتقولي لي صنعة أبوي وجدي، يا نحط راسك في القدر.

قالت له: طيب يا ولدي ما نحيت[4] وصلت كده، خد «دولة»[5]، وافتح الأوض دول.

واللي تلقاه هو صنعة أبوك وجدك.

قال لها: حاضر.

خد السبع مفاتيح، فتح الست أوض، لقيهم مليانين من خيرات الله كل أوضة وصنفها.

فتح السابعة، لقى القربة والسطيح.

قلع الراجل خلقاته[6] اللي عيقعد بيهم في القهاوي، واللي عيقعد بيهم في المطارح، ويقابل بيهم الناس الزينة، ولبس السطيح ولبس القرابة، وتوكل على الله يملى ويودي للناس، لغاية في يوم من ذات الأيام قابله واحد عيقول له:

ـ يا واد.

عيقول له: نعم.

قال له: تاخد جنيه وتودي لي قربة البيت.

قال له: حاضر

خد الجنيه وودا له قربة في البيت، كل يوم بالوضع ده، من أول يوم لغاية ماخد معاه مدة.

قالت له أمه: يا ولدي، إوعى من الراجل ده اللي عيديلك[7] كل يوم جنيه، الخوف منه!

قال لها: يا شيخة! دا حرام عليكي، إنت مستكترة الجنيه!

قالت له: يا ولدي قلت لك كده وانت حر.

لأجل النصيب والحظ، جه في اليوم ده نفسه، عيقول له:

ـ يا واد!

قال له: نعم.

قال له: إملى لي القربة دي، وهاتها وخد آدي الفلوس.

خد الجنيه الراجل وملا القربة، ومشى بيه في الجبال لغاية ما وصل بيه بين الخراب والعمار، وجه تحت صخرة عالية في الجبل وولى لفوق وقرأ وعزم.

إدلت بكرة[8]، وفيهاش غير العضيمات، راحت راسية على الأرض.

قال له: إركب البكره دي.

قال له: مانركبش.

قال له: إركب البكره دي.

المهم: إركب الواد.

قال له: تروح فوق. إركب فوق الواد.

قامت بيه البكره، بقى فوق الصخرة.

قال له: يا واد.

قال له: نعم.

قال له: كل حاجة عندك إرميها.

قال له: حاضر.

قعد يرمى له فى عفش، ورق عفش، لغاية النهاية قاعدين طُنين[٩] خضر اللى هم دوله عليهم العين، الدليل وهم نص اللقية.

ياما بص الراجل حواليه لقى اللى ميت، اللى معفن، اللى لسه راكب ليه أسبوع بالوضع ده، إن واحد فيهم يرمى له الطنين دول مافيش.

قال له: يا واد، ما راميش الطنين دول ليه!

قال له: والله العظيم ما نرميهم اللى دليتنى[١٠]! دلينى، ونرمى لك دول. همله[١١] ومشى.

قال له: تمت[١٢] تمت يا شاطر حسن، ورست عليك عقبيتك[١٣]، ياما تقعد زى دوله لما تموت وإنت نايم؟ والله حق أمى يوصل للسما، لأنها قالت لى: إوعى من الراجل ده، وأنا ماتبعتهاش.

خد بعضه الراجل، الواد بقى إيه، ينزل الحجر ده يلطمه[١٤]، والحجر ده يصطه[١٥] والحجر ده يلطمه، لغاية ما رسى على الأرض.

إتوكل على الله، مشى، قابلته جنينه، جه راح داخل جوه الجنينه دى لما جاع، قعد ياكل من التمر بتاعها شوية.

وجه سيدنا سليمان يتفسح فى الجنينه، جه واحد جلب[١٦] تحت السجرة، ياما جلب فوق السجرة، وركب وقعد فوق السجرة جات قعّدت سيدنا سليمان تحت السجرة دى.

بص سيدنا سليمان، قال له:

ـ إنزل عليك أمان الله.

نزل.

قال له: إيه يا بنى جابك هنا؟

جاب له القصة من مبدأها.

قال له: طيب يا بنى خليك هنا ورزقى ورزقك على الله.

قعد الواد عند سيدنا سليمان، وقال له:

ـ خد يا بنى آدى سبع مفاتيح، وروح إتفسح فى البيت، وإتفرج فيهم ماتفتحش!

إفتح ست أوض. والسابعة ماتفتحهاش.

قال له: حاضر.

خد الواد السبع مفاتيح، فتح الست أوض، لقيهم مليانين من خيرات الله كل أوضه فيها صنف، قال:

ـ يا رب كل الخيرات دى كلها فى الستة! وطاب والله السابعة لفاتحها! فتح السابعة، لقى فيها حمام سباحة، وفيها تلات بنات عيستحموا، جل الله ما خلق ما زين إلا محمد، الواد قبل ما يحط رجله فى الأوضه راح مطروح على السلم، نام، طول، ما قامش، سيدنا سليمان إنشغل عليه.

قال: الواد فتح الأوضه؟ والله لازم نشوفها.

خد بعضه. ولقيه نايم تحت السلم.

ـ طيب يا بنى ما قلت ما تفتحهاش، يا بنى قلت لك ما تفتحهاش ما تبعتنيش!!

طايب تعال.

قال له: لازم تورينى حقيقة البنات دول؟!

قال له: يا ولدى البنات دوله، بنات الجن، وعييجو على حول السنه نوبه، يعنى جو[١٧] النهارده، مايجوش إلا زى النهارده على حول السنه.

ـ ليه؟

قال له: لازم تاخد واحدة منهم.

قال له: طيب خليك على حول السنه، لولا ما ييجو.

قال له: حاضر.

قعد على حول السنة، فى اليوم الموعود اللى جايين فيه. قال له:

ـ تروح تاخد المفتاح ده، تفتح، أوعى تخليهم يشوفوك، اللى تلد[١٨] عليك فيهم!

هم ليهم تلات أتواب ريش، اللى إتلد عليك فيهم دس[١٩] التوب بتاعها، وما لكش صالح ولا تسألش عليها أبداً، إن جات طبقت[٢٠] البيت طريقت الدنيا، ما تسألش فيها ولاتردش عليها أبداً، لغاية ما نيجى أنا.

قال له: حاضر.

بيت الراجل، وعلى الميعاد اللى جو فيه.

قال له: جو النهارده.

ـ جو؟

قال له: جو.

قال له: طيب.

خد بعضه وراح فتح الأوضه، إسّربت(٢١) من تحت إن كان تحت باب وإلا تحت سلم، ولا غيره ولا غياره،... راح ساحب توب الصغيره فيهم، راح داسه لغاية ما ستحمو، وخدو إستحمامهم، وتنضفو تنضيفه محترمه، وخدو الرحلة بتاعتهم، وطلعو هم التلاتة يلبسو أتوابهم ويمشو.

الإتنين لبسو، والصغيرة مالقيتش التوب بتاعها.

- ياللى خدت التوب، إظهر وبان، ياللى خدت التوب. هات التوب وخد ميت الجنيه، وخد تلتميت جنيه! خد ألف جنيه!

مافيش فايدة. نط البنات(٢٢). قالو لها: يا بت أبوى.. أبوك عطينا ميعاد وإن خلفنا الميعاد حيقتلنا.. إحنا ناخد بعضينا ونتوكل على الله، وإن رزقك ربنا بولد الحلال وعطاك التوب، إبقى تعالى، ما عطكيش التوب يبقى عذرك على الله.

خدو بعضيهم، ومشو البنات، ودىّ هى طلعت راح ماسكها من إيدها، وداها لسيدنا سليمان. عقد عليها بسنة الله ورسوله ودخل عليها، واستمر فى المدة دى عند سيدنا سليمان حوالى سنتين تلاتة، خلف منها ولدين.

- يا سيدنا سليمان.

قال له: نعم.

قال له: والغريب إن كان إتوحش بلاده!

قال له: ياه! دا بينك ما بين بلادك تدق طبولها، ألف عام ما توصلش بلدك لكن أنا بأمر الله نوصلك فى ثوانى.

قال له: إزاى؟

قال له: إركب أنت مالك.. هات حتة طينة من الأرض اللينة.

جاب له حتة طينة، راح عمل له حتة حصان طين، وبأمر الله إتخلق الحصان وفيه الروح.

قال له: إركب.. إركب..

وراح مركب عياله قدامه، ومرته وراه.

سيدنا سليمان راح لازز(٢٣) الحصان إبقى قدام البيت.

أمه فى المدة دى كانت عميت على ولدها وقاعدة فى البيت، العيال تبص عليها من الباب.

- إفتحى يامه.. أنا الشاطر حسن.

تقول: بس يا خياتى تجلّعوا(٢٤) على إيه؟ الشاطر حسن لا فرحت بيه ولا تهنيت، ولا نعرفه راح وين ولاجه منين؟

يا ماجه هو وصل.. دب على الباب.

- افتحى الباب يا مه!.. أنا الشاطر حسن!

قالت: عتجلعوا على إيه ياخياتى(٢٥) بس.

قال لها: والله العظيم أنا الشاطر حسن.

اللى كانت عميا دى بأمر الله فتحت بعد كده. بعد ما كانت عميا فتحت.

ونصب(٢٦) لولدها فرح سبع تيام.

عيقول لها: اعملى معروف خدى الأمانة دى يا مايا.. اللى هو توب الريش خليه عندك!.. أوعى، إعملى معروف، إن طلبته منك فى الليل فى النهار أوعى تديها ليها.

قالت له: حاضر يا ولدى.

خد بعضه طلع فى الفرح، قعد مع الناس جوه(٢٧)، وقعدت النسوان كل واحدة ترقص شوية. وعيقول:

- ماتقومش ليه ترقص؟

قالت: أنا ما نعرفش نرقص إلا بتوب الريش.

- إزاى..؟!

قالت: ما نعرفش نرقص إلا بتوب الريش.

قعدو النسوان كل واحدة معاها كلمة:

- لازم تجيبى توب الريش!

لأنه.. لازم، كانى، لازم (مانى).

قالت لهم: يا خياتى حالف على يمين.

قالوا: والله لازم تجيبيه ليها.

مشو(٢٨) عليها النسوان. قامت جابت توب الريش. لبست البت توب الريش وتنطقت شوية كده.

قالت: يا ما أحلى رقصى لما نحط عيالى كل واحد على جناح.

حطو عيالها، كل واحد على جناح، وتنطقت(٢٩) شوية!.. هب...! راحت فارة...! فى فرتها قالت:

- قولو للشاطر حسن.. إن كنت عاشق ومشتاق روح لبلاد الواق الواق.

جه الشاطر حسن، عيقول لها:

ـ يا أمايا فين؟

قالت له: يا ولدى خدت توب الريش وفرت.

ـ طيب كويس!... ما قلت لك يا مه ما تديهاش التوب.

وصلت بيت أبوها هيّه! مسكها أبوها عيقول لها:

ـ يا بت! من حيت(٣٠) إجوزتى وجبت عيال جايه ليه؟!

قالت له: جيت.

ـ جيتى!...

قالت له: جيت.

ـ طيب.

ميل على عيالها وراح معلقهم من هداديب عنيهم، وعلقها هى من هداديب عينها.

الشاطر حسن دلوقتى طلع من البيت سايح على بلاد الواق الواق لغاية ما رسى تحت السرايا دى لقيهم معلقين هم التلاتة.

عيل من عياله عيقول:

ـ يامه.. أبويا أهه.

قالت: وينه يا ولدى؟.. أبوكم اللى افترينا عليه!... دا إحنا يا ولدى كنا فى نعمة! دا افترينا عليه! ... أبوك.

بص هو فوق قال:

ـ أنا أبوهم.

طيب، خد بعضه، وراح راكب، وهم كانو نعسانين، راح راكب هو وراح حاللهم(٣١).

قالت له:

ـ حليتنا؟!

قال لها: حليتكم!

قالت: إتوكل على الله.. وأسهل بالله فى أسرع وقت علشان إذا صحى أبوى دلوقتى حياخد رقابنا إحنا الأربعة بالسيف وإنت راجل صاحب عيال، وأنا صاحبة عيال.

ـ كده؟!

قالت له: كده!

خد بعضه الراجل وهب(٣٢) وراح توكل على الله، ونزل على البحر أو القطر!

خد الحاجة السريعة، اللى هى توديه بلده، وروح.

نصب الفرح تانى أسبوع، وعاش هو ومراته فى هنا وسرور.

الهوامش

الراوى: محمد سعيد، ٣٠ سنة، يقرأ ويكتب، عامل فى حدائق فاكهة، مصر القديمة، ١٩٧١.

(١) لباس السقا أثناء عمله.
(٢) تضايق.
(٣) غلى الماء ووصل إلى درجة حرارة العالية.
(٤) مادمت.
(٥) هؤلاء.
(٦) ملابسه.
(٧) يعطيك.
(٨) أنثى الجمل.
(٩) حزمتين.
(١٠) انزلتنى.
(١١) تركة.
(١٢) هل انتهى بك الأمر؟
(١٣) نهايتك.
(١٤) يصطدم به.
(١٥) يصطدم به.
(١٦) صعد.
(١٧) أتوا.
(١٨) تعجبك.
(١٩) احفظ.
(٢٠) المقصود مهما فعلت.
(٢١) المقصود أنه لم يره أحد.
(٢٢) قالت البنات.
(٢٣) يضايقونها بلعبهم.
(٢٤) حرك.
(٢٥) يا إخواتى.
(٢٦) أقامت.
(٢٧) بالداخل.
(٢٨) نفذت السيدات عليها أمرهن.
(٢٩) اهتزت.
(٣٠) حيث.
(٣١) فك رباطهم.
(٣٢) نوى.

علاقتى بالفنون الشعبية

عبد الوهاب الأسوانى

لو لم أعش فى الإسكندرية فى فترة الطفولة والشباب الأول، لما لفتت الفنون الشعبية الأسوانية نظرى فى زيارتى السنوية إلى القرية - مع والدى وبقية الأسرة - حيث ستكون من الأمور المألوفة..

كان للوالد محلا تجارياً بمنطقة رمل الإسكندرية التى يقضى بها حوالى ثمانية شهور كل عام، ثم يرحل إلى القرية فى أسوان ليقضى بها فيما بين ثلاثة أو أربعة شهور فى السنة حيث يمتلك عدداً قليلا من الأفدنة الزراعية..

فى الإسكندرية كنت أغرق مع أندادى فى الشعر الجاهلى والأموى والعباسى فضلاً عن عصر الإحياء، فكانت تفتننا نقائض الفرزدق وجرير، هذا يقول قصيدة فيرد عليه الآخر بقصيدة من نفس الوزن والقافية، ونولع بقصائد ابن الرومى التى يكاد «يرسم» فيها أكثر مما يكتب ولا يجاريه فى هذا إلاّ أستاذه القديم طرفه بن العبد!

فى بلدنا كنت أرى أمراً عجباً.. شاعرين يقفان قبالة بعضهما - وأمامهما صف من الشباب يضرب بالكفّ - هذا يقول «دوراً» فيرد عليه الشاعر الآخر (بدور) من نفس الوزن والقافية، والجمهور ينقسم إلى فريقين كل فريق يتحيّز لشاعر ويشجعه ويطلق صيحات عالية كلما انتهى من أحد «أدواره»..

إذن، أنا أمام أكثر من (فرزدق) وأكثر من (جرير) وأمام (فنّ) لا يقل فى صوره عن (رسومات) طرفه وتلميذه ابن الرومى..

كان هذا يحدث فى الأفراح.. وهذه لا تُقام فى القرية إلا فى فصل الصيف.. وأنا لا أذهب إلى بلدنا إلاّ فى فترة الشتاء التى لا تحدث فيها الأفراح إلاّ نادراً.. هذه النُدرة كانت من أسرار فتنتى بهذا الفن الذى لا أشهد إلاّ القليل منه..

من تقاليد العرس فى أسوان، فى تلك الأيام، أن يكون للشاعر الذى يروى السيرة الهلالية ليلة كاملة يبدأ فيها - مع دقّات الدفّ - بعد صلاة العشاء إلى مطلع الفجر، يصوّر فيها - بالشعر الشعبى الرائع - شخصيات أبو زيد ودياب بن غانم والجازية الهلالية وسُعْدى بنت الزناتى - حتى ليخيّل للمرء أن الشخصيات تتحرك أمامه..

أعود إلى الإسكندرية أروى لأصدقائى السكندريين ما سمعته من شعر جميل فلا أجد صدى فى نفوسهم.. ذلك أن هذا الشعر يحتاج إلى من يعرف أسرار اللهجة الدارجة حتى يستطيع أن يتذوقه.. مع أن أكثر المفردات المحلية أقرب ما تكون إلى الفصحى، حيث إن منطقتنا تتألف من قبائل عربية

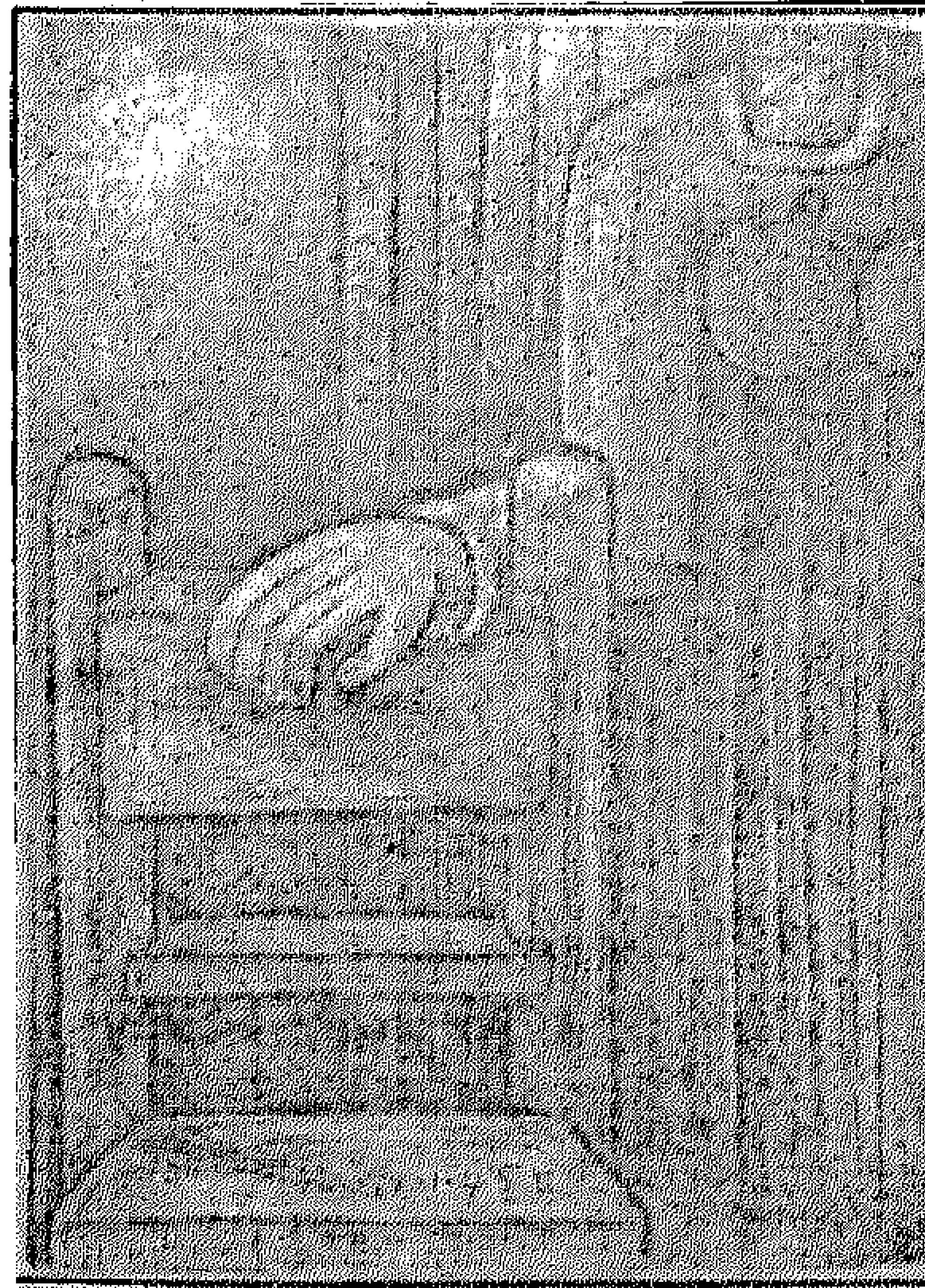
حطّت على أرضية مصرية قديمة فامتزجت فيها العادات العربية بالفرعونية..

أعود إلى زيارة بلدنا وأشهد عرسًا جديداً فأرى فيه العجب.. قبل ليلة الدخلة بيوم واحد يركب العريس جواداً وحوله حوالى عشرة من أصدقائه يمتطون الجياد يدورون على نجوع البلد، ليقولوا أمام كل ساحة: «تفضلوا عندنا غداً» فيستقبلهم أهل النجع بأكواب الليمون المحلّى بالسكر يشربونه وهم على ظهور الخيل..

بعد الدُّخلة مباشرة يهرول العريس ـ مع أصحابه ـ ليروا نهر النيل، وإلاّ فسد الزواج! (هل لهذا علاقة بعبادة النيل القديمة؟!).. أقول لأصحابى فى الإسكندرية عما شاهدت فلا يصدقون..

لو عشت فى قريتنا فقط لما أحسست بشىء غير مألوف، ولو قضيت حياتى فى الإسكندرية وحدها، لما أحسست بهذا «الزحام» الذى يملأ نفسى مما رأيته فى القرية، أتحرّق شوقًا إلى أن (أحكيه) للناس، فكيف السبيل إلى ذلك؟

حينما كتبت أولى رواياتى (سلمى الأسوانية) رويت فيها ما يحدث من عادات وتقاليد فى المآتم والأفراح ومجالس الصلح والمعتقدات الشعبية، وكل ما يدخل فيما يسمى الآن بالفنون الشعبية، بما فيها من وصف للأزياء والمبانى وأثاث البيوت، داخل الخط الدرامى للرواية فضلاً عن شذرات أخرى جاءت عرضاً فى روايات أخرى.



الإفلات من الحصار

«عن الثقافة المصرية والعولمة»

يسرى الجندى

(العودة إلى الغابة)..

اتسع الحوار حول موضوع العولمة ولم يعد مقتصراً على الاقتصاديين وعلماء السياسة والمهتمين بالشئون العالمية، بل امتد ليشمل إسهامات أخرى من علماء الاجتماع والفلسفة ومن المهتمين بالثقافة والإعلام، كما امتد إلى علماء الطبيعة والبيئة وعن ما يمكن أن يتهددها من جراء تداعيات العولمة.. وأيضاً وصل الأمر إلى التداول فى المجالس والمنتديات فى إحساس بخطر ما.

والحقيقة أنه لم يتوفر قبل ذلك أو بعده ـ فى حدود علمى ـ أى تصور يمثل إلمامًا دقيقًا بالعولمة فى كل جوانبها التى انسحبت على كل أوجه الحياة والتى مازالت تتضح أكثر. وبرغم ذلك يظل أقصر الطرق لاستحضار ملمح عام للعولمة، هو صورة الماضى الوحشى للرأسمالية فى نشأتها الأولى ـ مرحلة الثورة الصناعية ابتداءً من عام ١٧٥٠ ـ حيث قانون الغابة سافراً دون تجميل، وخاصة عندما تكتمل الصورة كما حددها بعض علماء الاقتصاد إذ تكون صورة العالم خلال السنوات القادمة كالآتى: ٢٠٪ من سكان العالم فقط يملكون سبل العمل والحياة والرفاهية، والباقى من سكان العالم (٨٠٪) فائضين عن الحاجة، تحكمهم بطالة شبه كاملة، ويعيشون على هامش الحياة، إن بقيت لهم حياة آدمية...

وفى دراسة أخرى فإن ٣٥٨ مليارديرا فى العالم الآن يملكون ما يملكه ٢٠٥ مليار من سكان العالم، وأن ٢٠٪ من سكان العالم يستحوذون على ٨٥٪ من الناتج العالمى الإجمالى و ٨٤٪ من التجارة العالمية، كما يملكون ٨٥٪ من مجموع المدخرات العالمية أيضاً.

وإذا كان هذا التحول جاء سريعاً كالطوفان فإنه جاء بعد قرن طغت فيه الأفكار الاشتراكية ومبادئ العدالة الاجتماعية والمد الديمقراطى.. جاء هذا الطوفان ليقتلع كل ما حققته الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة من مكتسبات، وهذا طوفان يشبه ديكتاتورية جديدة ـ ديكتاتورية السوق، وآليات العولمة.. أو هو أممية جديدة ـ أممية رأس المال على امتداد العالم بدلاً من أممية المصطلح الماركسى.. إذ صار رأس المال لا يحكمه شىء فى الظاهر والباطن.. ولا حدود ولا عوائق لحركته الحرة المتدافعة كحركة السلع حيث يكون الربح أو فرض الشروط الأفضل ولا مصالح وطنية ولا ضوابط أخلاقية أو إنسانية، ويظل من يدفع الثمن هم الضعفاء الأغلبية، حتى داخل المجتمعات الصناعية الغنية مثلما هو على المستوى الدولى بين الدول الغنية والدول الفقيرة وما كان يسمى منها بالنامية، فعلى المستويين لن نجد بعد من يهتم بزيادة البطالة أو انخفاض الأجور وتدهور مستوى المعيشة وتراجع الخدمات الاجتماعية التى تقدمها الدولة للأغلبيات الكادحة.. فالسوق المفتوح

يفرض بالحتم تراجع دور الدولة وخاصة فى المجال الاقتصادى وحصر دورها فى حراسة النظام، ومع التوقيع على اتفاقية تنظيم التجارة العالمية (الجات) يصبح العقاب حتمياً لكل من لا يذعن لسياسة حرية التجارة ولقانون الغابة السافر الذى سنّه الأقوياء، وإن كان هؤلاء الأقوياء مازالوا يحاولون التمويه كعادتهم.. مثل الزعم بأن هذه الصورة الجديدة للعالم الواحد.. هى نوع من انصهار الاقتصاديات القروية والوطنية والإقليمية فى اقتصاد عالمى واحد، ينمو بشكل متزايد ويستفيد منه الجميع!.. وهو أحد المزاعم الباطلة لإخفاء حقيقة الثمن الفادح الذى يدفعه الضعفاء دون أدنى شفقة.. وكما كانت تعلن الهتافات الشعبية المعادية فى مظاهرات سياتل ثم دافوس أخيراً..

.. وفى ظل ذلك تكون المفارقات المذهلة التى تكذب أيضاً دعواهم فمع قولهم أن العالم صار سوقًا واحدة، وغدا قرية كونية تتشابه وتنمو فى تلاحم خاصة مع ثورة الاتصال من أقمار صناعية وإنترنت وخلافه، فإن الجزء الأعظم من العالم فى حقيقة الأمر.. أمم معزولة فى جزر منفصلة.. جزر تكتظ بالبؤس والبطالة والفاقة، وصار فى خبر كان كل ما شغل ساحة الفكر والعمل لفترة طويلة من الزمان مثل، العالم الثالث وتواجده.. والتحرر وتداعياته. والتقدم.. وحوار الشمال والجنوب.. ثم أخيراً ما كان يسمى بمساعدات التنمية.. آخر مؤشرات العالم القديم الذى يهبط للقاع.

(حضارة الأكلشيه.. وثقافة الهامبورجر)..

وكما ذكرنا، فإن العولمة انسحبت على كل مكونات الصورة بالحتم وبالضرورة.. بما فى ذلك الثقافة، فكما تخدم آليات السوق المفتوح اقتصاد الأقوى، والهيمنة السياسية للأقوى فإن آليات العولمة تخدم ثقافة الأقوى وهيمنته، وكما يتم إزاحة الأضعف من المنافسة فى السوق يتم السعى لطمس ثقافة الأضعف وخصوصيّتها تغليبًا لثقافة الأقوى وتأكيداً للهيمنة الكاملة.

ولا شك أن جهوداً جبارة يبذلها المتسيّد فى السوق اقتصادياً وسياسياً، لتسود ثقافته أيضاً، أو كما يزعمون لتصبح صورة العالم صورة واحدة متلاحمة تمثل حضارة عالم واحد وهى فى الحقيقة حضارة التنميط أو الأكلشيه.. وهذا السعى فى الحقيقة كان سابقًا لمعركة العولمة حين يتردد مبكراً مصطلح استعمار «والت ديزنى» للثقافة العالمية، وأيضاً القول بأن «ستالين» أراد أن يكون القوة العظمى، إلا أن «ميكى ماوس» تغلب عليه.. وكما يقول (هانز بيتر مارتين): لو قدر لسكان العالم (ستة مليار نسمة) أن يختاروا نموذج الحياة التى يزيدونها فسوف تنتخب الغالبية نمط الحياة فى سان فرانسيسكو! ولم تتحقق تلك النتيجة بالصدفة.. فالآلة الإعلامية الجبارة لأمريكا تتحرك بقوة منذ وقت مبكر مستغلة كل المتغيرات المتلاحقة بعد الحرب العالمية الثانية.

والحقيقة أن ما تواجهه ثقافتنا وغيرها من ثقافات وطنية فى أمم الأرض هو مواجهة بين سمات خاصة بحضارات حقيقية فى امتدادها.. وثقافة أمريكية يصفها البعض بأنها تتبنى السهل مقابل الشاق، والسريع مقابل البطىء.. والبسيط مقابل المعقد.. وكل ما تروج له الثقافة الأمريكية يتلاءم مع السهل والسريع والبسيط بدءاً من ديزنى لاند والسينما الأمريكية التجارية انتهاءً بالهامبورجر والجينز والكوكا كولا.. وكلها يحكمها السهل والسريع والبسيط فى جوهره وتأثيره وأصله.. وهو ما يتفق مع عالم مسطح لا تحكمه سوى قيمة المكسب والخسارة. وهو بذلك مضاد لكل ما هو مركب وعميق وأصيل فى ثقافات الأمم الأخرى.. وكلها مستهدفة بالحصار والطمس لذلك ولإحكام الهيمنة.

(من أنت؟.. ذاك سلاحك!):

ونأتى تبعًا لذلك كله إلى موقف الثقافة المصرية. وبدايةً فالثقافة المصرية بناء مركب استقر عن انتمائه للثقافة العربية فى إطار خصوصيته، وهو انتماء فرضته عوامل الجغرافيا والتاريخ والتفاعل الخلاق مع الغير عبر حلقات متصلة. فرضت عليه مسئولية القيادة كعبء لا مهرب منه، وليس ككسب انتزعناه عنوة... وهى السمة التى تجعل الثقافة المصرية فى مواجهة أخطار العولمة ذات مسئولية خاصة تنسحب إلى الحفاظ على الثقافة العربية كلها...

ورغم أنه من الممكن مبدئيًا الرهان على أن أبعاد الثقافة المصرية لا تسمح بسهولة بالاختراق أو الطمس وإنها خط دفاع أقوى من وضعية السياسة أو الاقتصاد.. إلا أن ثقافة التنميط التى يستهدف الأقوى أن تسود.. ليس من المستحيل أمامها أن تصل وتؤثر فى النهاية إذا لم يتوفر الوعى بالخطر والفعل لمواجهته، خاصة أنه كما أشرنا تظل قضية الدفاع عن الثقافة المصرية هى أيضًا قضية مستقبل الثقافة العربية فى ظل العولمة.

ولا شك أن المدخل الأساسى فى الدفاع والمواجهة يكمن بداية فى التأكيد الفعال لخصوصيتنا الثقافية.. واستنهاض عناصر الثقافة الوطنية فى كل تجلياتها حتى فى مجال العمارة.

وفى اعتقادى أن هذه المعركة قائمة بالفعل وإن كانت بغير وضوح كامل.. وأخشى أنها بغير تأثير كاف! خاصة أن هذه المحاولات من أجل استحضار الثقافة الوطنية واستلهام جذورها تواجه بمحاولات تشكيك فى جدواها الآن.. إلى جانب محاولات أخرى لإشاعة حالة من التغريب.. تنال أول ما ينال من العقول الشابة وتضعها فى متاهة متعمدة وخلط بالغ لكل الأوراق، ويتجلى ذلك فى مجال المسرح بوجه خاص.

وإن هذه الخصوصية المستهدفة فى مجال الثقافة المصرية تساعد على خطورة موقفها ثورة وسائل الاتصال، والبث الفضائى بشكل خاص الذى صار طرفاً بالغ التأثير فى معركة اختراق العقل والوجدان العربيين لحساب هيمنة تبغى أن تكون كاملة مكتملة اقتصادياً وسياسياً وثقافياً. وإذ يشكك البعض فى أن الخطورة إلى هذا الحد، فإن موقف فرنسا الضارى فى وجه اتفاقية «الجات» فيما يخص بند المصنف الفنى، تؤكد أن الأمر جد لا هزل فيه، ففرنسا بكل تاريخها الثقافى وثقله، أعلنت رفضها لما يخص هذا البند دفاعاً عن هويتها الثقافية فى وجه هيمنة ثقافية واردة بشدة تتيحها قوانين الجات، والتى تفتح بقوة الباب أمام ثقافة الأقوى، اتساقاً مع العولمة التى تسمح لطوفانها بأن يجرف فى طريقه كل الخصوصيات، ويطمس ملامح الثقافات الوطنية أو يسعى لذلك بكل قوته.. تأكيداً للهيمنة على كل المستويات كما أشرنا.

وإذا كنا ندعو للدفاع عن الثقافة الوطنية باستنهاض كل تجلياتها وبقوة فى مواجهة المحاولات المناوئة، فلسنا نغفل أهمية التفاعل الخلاق مع كل الاجتهادات العالمية حتى لا يتحول الأمر إلى توجه للانغلاق، ولا ننسى أن جانباً كبيراً من تاريخ الثقافة المصرية متصل بالتفاعل الخلاق الذى أعطى ولم يأخذ من خصوصيتها.

وثمة نقطة بالغة الأهمية فى هذا الطرح، وهى أن جدواه لا تتأتى بمعزل عن عناصر أخرى جوهرية، مثل الارتباط الوثيق بالتقدم العلمى فى قفزاته المتلاحقة والمتحدية، وبوضع قاعدة علمية حقيقية تسمح لنا بمشاركة فعالة على مستوى ثورة المعلومات والهندسة الوراثية وثورة وحدة القياس الزمنى (الفيمتو) التى فتح بابها الدكتور زويل.. إلى آخر ذلك، ولا معنى للدفاع عن الثقافة الوطنية بغير امتلاك أسلحة المواجهة الشاملة وترتيب أوراقنا على نحو صحيح.. وفى هذا الصدد تأتى أيضًا قضية الديمقراطية بنفس الدرجة من الأهمية، وارتباطها بالدفاع عن الثقافة واستنهاض عناصرها الوطنية وجذورها الحضارية - هو ارتباط وثيق، وأى مؤشرات لغياب الديمقراطية هو إضعاف قاتل لباقى أسلحة المواجهة فى عصر العولمة بما فى ذلك سلاح الثقافة الوطنية.

وختاماً فإن هذا المنظور الأساسى للمسألة لا يمكن التعامل معه بشكل صحيح بمعزل عن الموقف العربى فى كل أبعاده إذ إن الدفاع عن الثقافة المصرية هو دفاع عن مستقبل الثقافة العربية كما أشرنا، حيث إننا بإزاء كيان عربى مستهدف وفى مقدمته مصر، وكل الاجتهادات للدفاع عن الثقافة العربية لابد أن تصب فى توجه عربى قومى موحد، ولابد من اليقظة إزاء أى محاولات لإثارة التنافر والخلافات المختلفة فى حقل الثقافة مثل ما يثار حول الدور المصرى وقيمة الرموز المصرية وتأثيرها فى الثقافة العربية، وغير ذلك من محاولات مدسوسة هى ضمن حملات التشكيك فى ثقافتنا الوطنية والقومية وقدرتها على التواجد والإفلات من الحصار.

شهادتى فى زمن الإنترنت

يجب أن يكون لفنوننا التراثية «موقع» !

مجدى نجيب

المأثورات الشعبية هى روح أى أمة لها تاريخها فى هذا المجال، وهى تتلخص فى الحكمة.. وفى الكلمات ذات الدلالة المؤثرة، المستمدة من جذور.. وتاريخ.. وعادات البشر.

فالشاعر المجهول استطاع أن يوظف مشاعره، وأحاسيسه فى كل المناسبات بشكل جيد، بعيداً عن الشعارات والانحياز للسلطة حتى فى أغلب أوقات قهره، التى كان - أيضاً - يتغلب عليها بأفكاره.. وأهازيجه ورقصاته وموسيقاه.

فهو عندما يتكلم عن الصبر، يقول الحكمة.. وعندما يغنى للأطفال يلجأ إلى التبسيط فى المعنى والصورة والإيقاع.. وعندما يتناول موضوعات الحب والغزل، نراه يترجم أحاسيسه بشكل مباشر بلا خجل، متفننا فى رسم صورة المرأة كلوحة تشكيلية مبهرة فى ألوان مفاتنها.. وعندما يناجى دياره فى الغربة، نشعر بوجعه الدامى.

وهذا الكنز الهائل من الموروثات لايزال عرضة للاندثار؛ لأنه لا يجد المجهود الكافى لإلقاء الضوء عليه.. أو لتقديمه بعد استلهامه من خلال المبدعين، وهذا ما سوف يحدث لتراثنا الغنائى القديم الذى تمر عليه السنوات ويتحول تلقائياً إلى موروثات حديثة قابلة للاندثار.. لأننا لا نعرف كيف نحافظ عليها. فمثلاً نحن فى مصر وبكل أجهزتها الإعلامية المسموعة والمرئية، لا نملك من تراث المغنية **منيرة المهدية** أى أغنية.. وكذلك أغلب الإنتاج الغنائى فى العشرينيات، فقد تم نهب هذا التراث من زمن وتم تهريبه خارج مصر.. وأصبحت مكتباتنا الموسيقية خالية منه.

تجربتى

إن ما أثرى تجربتى الغنائية فى الاستلهام من تراثنا الغنائى قد تم من خلال مجهودى الشخصى؛ لأن التعتيم المضروب حول موروثاتنا لا يتيح الفرصة لأى مبدع فى الاستفادة منه إلا فى حدود ضيقة جداً، تمنع أى مبدع من استقراء هذا الفن وتوظيفه فنياً من جديد فى أشكال مناسبة فى جميع فنون الإبداع.

كنت أضع أمامى الجملة الفولكلورية التى أحاول توظيفها والاستفادة منها بشكل يلائم العصر دون الاعتداء على الروح العام لها مثلما حدث فى أعمالى التالية:

* قولوا لعين الشمس ما تحماشى.

* غاب القمر يابن عمى.

* ياعزيز عينى.

للمطربة : شادية

* كامل الأوصاف

للمطرب: عبد الحليم حافظ

* آخد حبيبى يانا يامه

للمطربة: فايزة أحمد

وغيرها من أغنيات استطعت استلهامها من التراث.. وكذلك من الحكاوى الشعبية بالنسبة لكتاباتى للأطفال ورسوماتى.. وأيضاً فى أشعارى المكتوبة بالعامية، فقد أفادنى الموروث الشعبى من أساطير ألف ليلة .. وشهر زاد.. وأيوب وناعسة.. وغيرها.

المهم أن نجاح أى موروث شعبى يجب أن يعتمد أولاً على رؤية المبدع وقدرته فى التطوير دون إفساد الأصل.

تساؤلات

المفروض أن الدولة بمؤسساتها الإعلامية تحافظ على التراث والموروثات الشعبية.. ولكننا نرى أنه من خلال الإعلانات التى يقدمها التليفزيون تتم أكبر عملية تدمير وتشويه وتخريب من أجل الإعلان عن سلع استهلاكية يستخدم فيها نماذج غنائية تراثية قديمة بشكل مثير للسخرية وعدم الاحترام وفساد الذوق.

فالقوانين الموجودة - من خلال جمعية المؤلفين والملحنين والناشرين - تساهم فى ذلك من أجل مبالغ ضئيلة توضع تحت حساب أصحاب العمل (القديم) - المؤلف والملحن - مقابل استغلاله بعد تشويهه كإعلان سلعى، سواء كان هذا العمل تراثيًا قديماً.. أو تراثاً تمّ معالجته من خلال الأشكال الغنائية وإخضاعه لمواصفات السلعة.. أما إذا كان موروثًا قديماً، فهو نهب مباح - لكل من هب ودب - لكل من يريد الاستفادة والإفساد.

ومع الأسف الشديد.. إننا نرى كل الأمم تحاول الاستفادة من موروثاتها الشعبية واستلهامها فى أعمال غنائية وموسيقية كبيرة كالسيمفونيات، بينما لم يحدث فى مصر سوى محاولات ضئيلة جداً لا تذكر.. ولم يسلط عليها الضوء.. ولم نجد الاهتمام الإعلامى بها، والذى يفضل تقديم الرقصات الشعبية بعد تحويرها وتجريدها من مضامينها فى الأداء.. والملبس والشكل العام.

توصية

أخيراً، أتمنى أن يهتم **المجلس الأعلى للثقافة** بتراثنا.. وخصوصاً فى عصر المعلومات وسرعة انتشارها.. وأن يفتح ملف كامل (موقع) على شبكة الإنترنت للتعريف بالمأثور الشعبى الغنائى والموسيقى والحكايات الشفاهية.. والرقصات الشعبية.. والملابس.. لكى يتعرف المواطن المصرى على تراثه.. وكذلك للتعريف به خارج حدود الوطن.

اقتراح

وأقترح أن تقوم وزارة الثقافة بطبع تراثنا على اسطوانات ليزر.. وتوزيعها فى الخارج من خلال مكاتبنا الثقافية.. وأيضًا لكى تكون متاحة للجميع.. والدارسين.. وكافة المبدعين.

الأسطورة فى كتاباتى

بهيج إسماعيل

الأسطورة كلمة لم يُتفق على معناها لدى الكثيرين.. فالبعض يفسر الأساطير بمعنى الأباطيل.. أى ما لا يصدق وإنما هى من قبيل شطح الخيال.. ونحن لا ننظر إليها بهذا المفهوم وإنما نعنى بالأسطورة تلك القصة السردية.. ذات المدلول والتى ارتبطت بشكل ما بشعائر الشعوب واكتسبت بالزمن والأقدمية نوعاً من الرسوخ بغض النظر عن صدقها أو عدمه..

والأدب الشعبى - من وجهة نظرى - المملوء بالبطولات والخوارق، والذى يختلط فيه الإنسان بالآلهة بالطير بالحيوان بالملائكة لم يكن ليصل إلينا.. طازجًا.. ملونًا بهذه الألوان السيريالية البديعة.. لولا الأسطورة.

الأسطورة إذن هى التى تبقى على الخيال الجامح، والشعر الجيد، متقدين فاعلين فى تغيير شكل الواقع الواحد المعاش، ولتنقل إلينا تلك الأجواء الغامضة الثرية المليئة بالمخاوف والانتصارات.. تلك التى عاشها الأجداد ونقلوها إلينا شئنا أم لم نشأ.. فكما يقول العلماء: «أنت عربة يركبها كل أسلافك».

* * *

وإذا كان «العلم» يقود العالم الحديث عبر العقل ونتاج العقل فإن «الأسطورة» لم تتخل عن جحورها العميقة فى أغوار النفس الإنسانية.. بل إننى أكاد أجزم أنها تعمل فى صمت وتمكن لكى تملأ تلك الفجوات «الروحية» التى تتسع مع اتساع التقدم العلمى.. والزخم التكنولوجى لكى يبقى هذا التوازن داخل الإنسان! إنها مكون أساسى من مكوناته.. وإلا هل تخلى الإنسان العصرى عن «الغيب».. الركيزة الأولى فى الأديان؟

* * *

كان عملى الأول - الذى لجأت فيه للأسطورة - هو «عصفورة الجنة» وهى أوبرا صغيرة - كما أطلق عليها المخرج سعد أردش وقتها عام ٦٨ - وكانت تحكى عن عصفورة طليقة ذات صوت عذب يحبه الناس إلى أن سمعها موسيقى فعشق صوتها وأخذها وحبسها فى قفص ذهبى لكى تغنى له وحده.. فلم تغن لا له ولا للناس! (عرضت على مسرح البالون) وهى أسطورة شعبية فى الأصل تأخذ من ذلك النبع الذى يخبرنا أن تلك الطيور منها ما هو «روح» محبوس فى جسم طائر.. ومنها أيضًا، ما هو مرتبط بالجنة وبالأطفال المقهورين «العصفور الأخضر».

بعد ذلك اتضحت معالم ذلك الخط فى مسرحيتى «حلم يوسف» فقد لجأت فيها إلى أسطورة «إيزيس وأوزوريس» حيث استخدمت الأسطورة كخلفية بينما قدمت العمل نفسه فى إطار واقعى مبقيًا على ذلك الخيط الواصل بينهما - ومؤكداً على الخط الأساسى بالكثير من الأساطير الفرعية التى تمر

سريعًا فى النص فحين يقتل يوسف «مثلاً» فى بئر الساقية تتحول نبوءة العرافة إلى واقع حيث إن «الأرض اللى مسها الدم صاحبها هاينـدم» و«الدم عمره ماحقر حب» تتحول النبوءة إلى فعل حياتى واقعى إذ يخاف «المزارعون» حين يرون الدم مع الماء ويعتبرونه «نذير شؤم» ويتركون العمل فى الأرض فتبور فعلاً وتتحقق النبوءة.. أى أن ما هو أسطورى يؤثر فيما هو معيش.. (ولعل العلم يفسر اليوم - أو مستقبلاً - تلك الرموز الغامضة الكامنة فى جينات المادة الوراثية المحمولة عبر الأزمنة المتعاقبة وعبر الأجيال، والمطمورة فى العقل الجمعى وفى اللاوعى.. نشطة ترسل إشاراتها - من الزمن السحيق - إلى عقل ووجدان الإنسان العصرى لتشكل مع العوامل الحياتية الأخرى - تصرفاته.. حتى دون أن يعى ذلك).

وفى مسرحية «الغجرى» أفسحت المجال أكثر لذلك الطائر الذى يحبس داخله روحاً ما.. بل وجعلتها روح بطل المسرحية نفسه.. يحدثه ويعرف أسراره (كببغاء) ويصارعه إلى أن يطير عائداً إلى الأفق الرحب - الذى طالما أن يعيش فيه ساكن الحجرة المحبط الخائف المنعزل - حيث بعد طيران تلك «الروح» يفقد هو نفسه روحه الحية!

***

فى «شاهد ملك» كان «صعيد مصر» يشكل سؤالاً ملحًا بالنسبة لى.. وبالتحديد أحزانه «لماذا كل هذا الكم من الأحزان التى تسكن ذلك الصعيد مشكلة ما يشبه الحداد المقيم داخل هؤلاء الناس؟ إن «العدودات» التى تقال تفوق بكثير جداً أغانى الأفراح والمناسبات التى تسمع فى الليالى الأخرى بما فيها الميلاد والسبوع والطهور والزفاف.. إلخ.

كما أن الطقوس المرتبطة بالموت تبدو كما لو كانت ممتدة - فى الزمن - منذ الفراعنة الأقدمين.

كتبت «شاهد ملك» أرصد فيها جذور تلك السمة وبنفس أسلوبى فى الكتابة.. تكون المسرحية واقعية عصرية بينما الأسطورة مختفية خبيئة بين ثناياها تخاطب لاوعى المشاهد فيحس نبضها كما لو كان يتعرف على جده القديم معتمداً فى حيوية النص على البعد الزمنى الممتد (والزمن عندى بطل أساسى فى كل ما أكتب) واللغة المنتقاه ذات الألفاظ التى لم تفقد أجنحتها بعد وتكاد تكون رموزاً كلغة الشعر.

وفى مسرحيتى الأخيرة «عاشق الروح» بالتحديد عاشت معى طوال عشرين عاماً أو يزيد.. إذ طمحت إلى كتابة عمل عن النيل «حاكم مصر العظيم» وظللت أبحث عن منابع وعن زمن لهذا العمل.. فقد كتبت فى «حلم يوسف» عن الروح المصرية التى لا تفنى ولا تموت وإنما تتجدد مع الزمن فى دورات تتمشى بشكل غامض مع دورات النيل.. لذلك كان النيل دائماً حاضراً فى ذهنى ولم يغب عنى أبداً إلى أن وجدت الأسطورة التى تفتح لى مجراه.

الأسطورة تقول: «إنه النيل ينام أو يغفو عدة لحظات كل سبع سنين.. والموعود من يشرب منه فى تلك اللحظات.. إنه يحصل على سره.. قوته وصولجانه ويصبح محبوباً لدى الجميع».. وهكذا أمكن لى أن أحصل على البطل الموعود «الشارب من البحر وهو نايم» والذى يملك قوة قاهرة «قوة النيل داخل الجسم الهزيل».. ثم بحثت له عن زمن.. وعن بطل يقف أمامه فوجدت «الظاهر بيبرس» الحاكم الوحيد فى تاريخ مصر الذى نسج له المصريون سيرة شعبية!

ووضعتهما معًا.. أمام بعضهما.. سلطان أمام سلطان والاثنان يتصارعان على حب مصر!

***

لقد لجأت إلى الأسطورة طمعًا فى أن تحيا أعمالى فى «الزمن الباقى» لا «الزمن العابر» أو «المستهلك» فقد اكتشفت أن مصر لا تبقى إلا على من يحبها «بصدق» ويخلص لها بصدق مهما أجاد الآخرون التنكر والتمثيل.

المـــوروث

محمد أبو دومة

أفاد كثير من الشعراء - وعلى وجه الخصوص شعراء التفعيلة كمرحلة من مراحل تطور الشعر الجديد من الموروث الأدبى والتاريخى والفكرى والدينى على حد سواء.. ومما لا شك فيه أن رواية الموروث قد غيرت وأضافت وبدلت وإن حافظت على الجذور والأصل لهذا الموروث بمختلف أنواعه وتشكلاته على مر الأجيال الراوية أو المبدعة اتكاءً على الموروث..، وإذا كان التوجه لدى رواد قصيدة التفعيلة فى بداية الخروج على نسق القصيدة الكلاسيكية التى تعتمد البحر الشعرى ورويه وقافيته - إلى الاغتراف من الموروث الأجنبى وخاصة الإغريقى واللاتينى منه.. فإن الجيل الذى تلا هؤلاء الرواد من الستينيات الأول والثانى دفعته مرحلته الفكرية والسياسية والاجتماعية إلى الرجوع بشغف للموروث العربى (الدينى والأدبى والتاريخى).. إثباتاً وتأكيداً على الهوية الثقافية والفكرية من ناحية، أو الاختفاء فيه أو خلفه اضطرارياً دون إهمال لتشكيل النص فنياً بكل مفردات التشكيل صورة أو لغة..، تختلفان من قريب أو بعيد عن لغة الريادة فى قصيدة التفعيلة.. من حيث عمق الصورة واتساع دلالاتها.. والارتقاء باللغة التى كانت تنحو إلى البساطة والسهولة.. قدم الجيل التالى للرواد لغة أكثر رصانة مع بعد عن التعقيد.. وهو دور إحيائى للغة يؤكد أن استعمال اللغة فى النص هو ما يثبت أنها قادرة ومتواصلة ومستمرة.. فالكلمة لن تموت إنما إهمالها وهجرها هو الذى يدفعها إلى الموت..

قلت لقد تدخل الإنسان الراوى.. فى تغير الموروث أقصد فى تطويره وإخراجه من الأدبية الخالصة إلى الشعبية.. فهناك نصوص أدبية - مثلا - عن عنترة العبسى، أو المهلهل ابن أبى ربيعة، أو ديك الجن، أو الشنفرى.. أو هارون الرشيد، أو المتنبى.. إلخ حولها الرواة إلى نص بين نص لاهو بالأدبى الخالص أو الشعبى الخالص إنما هو بينهما.. خلق الرواة نوعاً من التناص فى الحكاية.. وعلى إثرهم أفاد المبدعون من هذا المنتج الإبداعى الجديد وطوروه هم ايضاً داخل نصوصهم الشعرية التى تعتمد الدلالة والرمز فى تقديم حالة النص الفنية..

.. وكنت من بين الشعراء الذين أفادوا إفادة كبيرة من الموروث الأدبى الخالص أو الموروث البين بين أو الموروث الشعبى. والذى لا جدال فيه إن أغلب الشعراء الذين ينتمون إلى القرية أو الريف.. الشمال أو الجنوب قد أثر فيهم موروث بيئتهم الشعبى.. لقد كانت أولى قراءاتى (أذنية) إن صح هذا

التعبير.. فإننى باعتبارى واحد من أبناء الصعيد عشت مرحلة من العمر لم يكن بقريتنا إلا مذياع دوار العمدة.. ولم تكن تحيى أفراحنا إلا الأذكار الصوفية بمختلف طرقها وانتماءاتها.. ، أو شعراء الربابة رواة السيرة، أو الحكاءون بكل ماتزخر بها رواياتهم من صور تخلب الألباب وتسلبنا نحن الأطفال آنذاك من أنفسنا.. وكثيراً ماكنا نذهب وراءهم إلى القرى المجاورة لاستكمال سيرة ما... الهلالية أو العنترية أو أبو ليلى الزير أو ذات الهمة أو سيف بن ذى يزن وغيرها وغيرها..

ولم أكن أظن أننى سأصبح شاعراً فى يوم من الأيام غير أن ما سمعته من حكايات وماعاصرته من أساليب حياة ومجتمع يزخر بعادات ثرية.. حتى ما يرتبط منها بالعديد أو أغانى المواسم الزراعية، كان يحفز داخل نفسى حاسة القص والرغبة فى الحكاية.. كنت أعتقد أننى أميل إلى الإبداع القصصى عن الشعر..، لكن تغلبت فى النهاية أشعار السير على المنثور فيها..، وأذكر أن أول ماكتبته كان حول واقعة هُزم فيها خليفة الزناتى..

كبرت وكبرت معى الرغبة فى قراءة الموروث عيناً لا سماعاً.. بجوار القصص الدينى وكتب الأدب فى مكتبة والدى وأذكر منها (الأغانى، ديوان المتنبى، الشريف الرضى، ابن الفارض وديوان فصوص الحكم) بخلاف كتب أخرى كانت ثقيلة على قدراتى وخاصة مايرتبط منها بالفلسفة والتصوف. كانت كتب السير الشعبية صاحبة الحظ الأكبر من قراءاتى.. غير أننى كنت أقرأ خلسة كتاباً طُلب منى أن ابتعد عنه فهو صعب علىّ. وهو كتاب (ألف ليلة وليلة) وهكذا تشكل داخلى الشاعر قارئ التراث الأدبى الشعبى الصوفى.. قارئ التاريخ والغزل العفيف وغيره.. لتخرج قصيدة العشق والحرية.. والحلم بالوطن الأجمل والحب للعدالة.. والرفض للقهر والظلم.. كل هذا حصيلة القراءة والسمع للموروثات.. والتراث بكل أنواعه وتوجهاته.. وأكاد أقر أنه ما من شاعر إلا سكنه جن الموروث وملك الموروث جنباً إلى جنب.. والشاعر الذى ليس له تراث يقيم أود فنه ليس بشاعر مكتمل أدوات الإبداع والخلق.





السياحة فى سيوة

د. شوقى عبد القوى عثمان حبيب

تقع سيوة على بعد حوالى ثلاثمائة كيلو متراً من ساحل البحر المتوسط وعلى بعد أربعمائة وخمسين كيلو متراً من وادى النيل، وعلى مقربة من الحدود الليبية وهى إحدى الواحات الخمس الكبرى بالصحراء الغربية. وتشغل واحة سيوة إحدى منخفضات الصحراء الغربية، وتتصل من الغرب بواحة جغبوب الليبية - مركز الطريقة السنوسية - بطريق صحراوى طوله نحو مائة وعشرين كيلو متراً (١) .

ولم تمنع الحدود السياسية بين مصر وليبيا من ذهاب السيويين إلى ليبيا والعكس أيضاً، كما كانوا يتصلون ببدو الشاطئ ومحافظة الفيوم والقاهرة(٢). ويعتمد اقتصاد الواحة على الزيتون والنخيل، فهى بقعة خضراء وسط صحراء متسعة جرداء.

وعندما نتناول موضوع السياحة فى سيوة، فلابد وأن يتبادر إلى الذهن بعد هذا الوصف الجذاب، بأنها الذهاب إلى سيوة للسياحة ومشاهدتها والتمتع بها. ولكن موضوعنا بعيد عن هذا المفهوم فليس له علاقة بالسياحة بمعنى Tourism.

فالسياحة لدى أهل سيوة تعنى الذهاب إلى منطقة جبل الدكرور التى تبعد عن سيوة مسافة خمسة كيلو مترات وقضاء ثلاثة أيام للتعبد وذكر الله، فهى الاسم الذى يطلق على مجموع الممارسات التى تتم خلال أيامها. ومن خلال معايشتى لهذه المناسبة أرى أنها سياحة فى سبيل الله؛ لأن أهل سيوة تركوا ديارهم وخرجوا إلى الخلاء بعيداً عنها تاركين متع الدنيا واجتمعوا على ذكر الله ونسيان الأمور الدنيوية، كما أنها تهدف إلى التصالح والتسامح بين أهل سيوة.

وكما ذكر الحاج مدنى على معرف شيخ الطريقة المدنية بسيوة والقدوة أن السياحة لها هدفان، الأول: أذكار وسياحة إلى الله فى مدة ثلاثة أيام يتخللها أذكار فقط، وخلال الثلاثة أيام يتفرغ الجميع للعبادة وينعزلون عن العالم، والثانى: التصافى والتصالح بين الناس، وكل

١ـ محمد صبحى (دكتور). سيوة الأرض والناس، مجلة **الفنون الشعبية**، العدد الثانى، إبريل ١٩٦٥. ص ص ١٠٢ - ١٠٤.

٢ـ أحمد فخرى (دكتور) سيوة التاريخ والآثار، مجلة **الفنون الشعبية**، العدد الثانى، إبريل ١٩٦٥، ص ١١٢.



ما يتم فى السياحة يأتى من خلال هذين الهدفين. ويشارك فى السياحة الكبار والصغار بناتاً وأولاداً عدا النساء.

ولكن من الذى ابتدع هذه المناسبة ولماذا؟ ومن الذى يقوم بتنظيمها وإحيائها منذ بدايتها وحتى الآن؟.

كما كنا نلاحظ فى القرى المصرية أن هناك نوعاً من التحالف والتماسك بين أبناء الناحية الواحدة فى القرية ضد ناحية أخرى من القرية، وجميع نواحى القرية ضد قرية أخرى، تأكيداً للمثل «أنا وأخويا على ابن عمى وأنا وابن عمى على الغريب». ولم تسلم سيوة البعيدة فى قلب الصحراء من هذا فهناك عائلات «الشرقيين» الذين يقطنون فى الناحية الشرقية من القرية ومنها الظنانين والعدادسة والحدادين، وعائلات الغربيون ومنهم أولاد موسى والعراقنة والشايم والبعاونة[3]. وتذخر الروايات الشفاهية بقصص النزاع بين الناحيتين والحروب بينهما، ومن يطلع على مخطوطة سيوة للشيخ الطيب مسلم سيجد بعض أخبار الحروب والنزاع بينهما.

كان هذا الوضع حين قدوم الشيخ محمد حسن ظافر المدنى أحد مشايخ الطريقة المدنية - وهى أحد فروع الطريقة الشاذلية - إلى سيوة. وجاء فى أحد الكتب أن مبدأ ظهور الطريقة المدنية كان سنة ١٢٤٠ هـ/ ١٨٢٤م وكان أستاذها الشيخ محمد حسن ظافر المدنى، الذى خرج من المدينة المنورة سنة ١٢٢٢هـ/ ١٨٠٧م وساح حتى وصل إلى المغرب الأقصى وأخذ عن مشايخ عدة ومنهم أستاذه حامل لواء الطريقة الشاذلية سيدى مولاى العربى ابن الدرقاوى، ومن أهم مبادئ الطريقة بأنه يلزم للمريد التوبة، طاعة المحبوب (الله)، التواضع[4].

ويذكر الشيخ الطيب مسلم فى مخطوطه أن الشيخ محمد ظافر جاء إلى سيوة سنة ١٢٨٥هـ/١٨٦٨م[5] ووجد النزاع بين الشرقيين والغربيين فاختار مكاناً بعيداً عن القرية وهو جبل الدكرور وطلب منهم التوجه إليه لتناول الطعام وبعد ذلك أقاموا حلقة ذكر، وصافحهم بعد حلقة الذكر[6] وطالبهم ونصحهم بأن لا يقطعوا السياحة فى كل عام[7].

ويتفق هذا المكان والهدف الذى يصبو إليه، فهو مكان فسيح يبعد عن القرية بحيث يمكن التفرغ للعبادة فيه، ويجب أن ينظر إلى البعد المكانى فى الزمن الذى تم فيه الاختيار، كما أن هذه المنطقة ليس لها مالك فهى منطقة محايدة.

وفى بادئ الأمر كان كل فرد يأخذ غذاءه على أن يحتوى على فول وعدس ويسمى الأول ايعارين (البصارة) والثانى اميلالن (العدس) وكلاهما يسمى (ارغيت يشولا) أى خبز مملوء ثم يجتمعون حلقة واحدة ويفتتحون الذكر.

بعد الذكر يعملون حلقة ويجمعون الأكل من الجميع ثم يأكلون سوياً، وقبل الغروب يرجعون إلى البلد ذاكرين حتى زاوية السبوخة[8]، ولا يحضر السياحة إلا من وجبت عليه الصلاة[9].

هذا ما كان من أمر السياحة[10] فى بادئ الأمر، فلم تعد يوماً واحداً، بل أصبح عدد أيام السياحة ثلاثة أيام كاملة غير يوم التجهيز ويوم الانصراف وأصبحت أيام السياحة إجازة رسمية لجميع المصالح الحكومية بسيوة.

ولكن كيف أصبحت الآن ومن هم المسئولون عنها والمشاركون فيها وكيف تنظم فلابد لهذا من إعداد وتنظيم دقيق.

بداية فإن الطريقة المسئولة عن السياحة هى الطريقة المدنية وهى طريقة صوفية وتعتبر أحد فروع الطريقة الشاذلية ولابد لأعضاء الطريقة من الالتزام بالأذكار، كما عليهم

٣- أحمد فخرى (دكتور). **واحة سيوة**، مصر، ١٩٩٣م. ص ٥٠.

٤- محمد ظافر المدنى، **الأنوار القدسية فى تنزيه طرق القوم العلية**، مصر، د. ت، ص ص ٣٢ - ٣٤.

٥- هناك فرق فى التواريخ، ولكن ليس فرقاً كبيراً.

٦- الذكر هو غاية المتصوفة من أجل إفراغ محتوى العقل والقلب من كل شيء عدا الله، واستحضار عظمة الله فى القلوب الخاشعة المخلصة ولابد وأن تسيطر على كل كيان المتصوف فيتملكه الإحساس بأن كل ما حوله يشاركه التسبيح والعبادة عرفة عبده، **مملكة الأقطاب والدراويش**، مصر ١٩٩٧، ص ٤٨.

والذكر من أهم خصائص الطرق الصوفية، وآيات القرآن الكريم تبين فضل الذكر «فاذكرونى اذكركم» آية ١٥٢ من سورة البقرة، «ألا بذكر الله تطمئن القلوب» آية ٢٨ من سورة الرعد. وأول أذكار الصوفية لفظ الجلالة (الله) و(لا إله إلا الله).

عامر النجار، **الطرق الصوفية فى مصر ونشأتها ونظمها وروادها**، مصر ١٩٩٥م، ص ٣٣.

٧- الطيب مسلم عمر، **مخطوطة تاريخ السيويين وأهم عوايدهم من الفتح الإسلامى إلى ١٣٢٧ هـ**، ورقة ٢٥١.

٨- زاوية السبوخة هى المقر الرئيسى للطريقة المدنية.

٩- الطيب مسلم عمر، **المصدر السابق**، ورقة ٢٥١.

١٠- يذكر الحاج محمد على معرف وهو فى الخمسين من العمر أن السياحة استمرت سنوياً منذ بدأت ولم تنقطع إلا فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى على حسب ما يتذكر، وقد منعها لعدة سنوات مأمور سيوة عندما لم تعد هناك أوقاف أهلية لسنوات قليلة ثم عادت مرة أخرى.

التوبة والتواضع فالكل سواسية. والتواضع صفة تلاحظ فى أثناء السياحة، ومن علامات التواضع أنه عندما ينادى على أحد لابد وأن يقول سيدى فلان، وهو يرد عليه نعم سيدى، مهما كانت مكانة المنادى أو المنادى عليه، وإذا خالف ذلك يغرم أو «ينصفوه» وهو الاسم الذى يطلق على العقاب، فيأخذ إلى مجمع المقاديم ويقبل رؤوسهم أو يتأسف لهم، ويمكن بالطبع أن يتغاضى عن ذلك إذا كان الأمر غير مقصود.

وليس معنى أن الطريقة المدنية هى المسئولة عن السياحة أن الاحتفال بالسياحة قاصر عليها، ولكن الجميع يشارك فى الاحتفال بها كالسنوسية والعروسية فهى ليست قاصرة على أحد، بل يأتى إليها الناس من نواحى مصر المختلفة، وهناك بيت بحارة السبوخة - مركز الطريقة - يقيم فيه المشايخ الذين يأتون من مناطق مختلفة ويسمى بيت المشايخ. وقد شاهدت فى عام ١٩٩٩ بعض الإخوة من ليبيا يشاركون فى الاحتفال وفرنسى يواظب على حضور السياحة منذ أربعة أعوام، بل يشارك فى تقديم الطعام. إذ هى تتلقى بصدر مفتوح كل راغب فى المشاركة، فهى سياحة فى سبيل الله ومحبة لخلق الله أساسها التواضع وإنكار الذات وخدمة الآخرين.

وتتكون الطريقة المدنية من القاعدة إلى القمة، فكل منطقة تسمى حارة، والمركز الرئيسى للحارة الجامع الموجود فى المنطقة وبه يتم تنظيم كل شىء، فرح أو مناسبة، ويختار له ممثلين عن الطريقة، وهم شاويش أو أكثر وذلك على حسب عدد أفراد الطريقة فى الحارة، والاختيار دائمًا للشخص الأكثر تدينًا والأكثر قدرة ونشاطًا فى العمل والاتصالات وأفضلهم خدمة للناس، فعلى حد قولهم «خادم القوم سيدهم» ودائماً ما يكون مثل هذا الشخص موضعاً للاختيار ولا توجد انتخابات أو ترشيحات أو ترتيبات فليس لأحد مصلحة فى أن يكون فى هذا الموضع، سوى أن يكون محباً لخدمة الناس.

والذين لهم حق الاختيار هم أعضاء الطريقة فى كل جامع على حدة. ويختار مقدمى الجوامع القدوة والذى يصبح شيخاً للطريقة والسياحة، وعادة ما يكون أكثرهم خبرة وفهماً للدين.

هذا التقسيم يدل على أن لكل درجة مهام يؤديها. فالشاويش وجمعها (الشواش) كما ينطقونها وظيفته فى السياحة جمع النقود والأرغفة (المجردق)(١١) والحطب اللازم للطهى من المشاركين بالاسم والكمية والمبلغ، كما أنه مسئول عن أخذ أوانى الطهى من الجامع وتسليمها للطباخين فى السياحة واستلامها بعد إنتهاء السياحة. والجدير بالذكر أن كل جامع به أدوات الطهى الخاصة به والذى يشتريها هم أهل الحارة، وإذا ظهرت الحاجة لأدوات جديدة يجتمعون بعد صلاة العشاء، ويجمعون النقود ويشترون المطلوب، وتفرض النقود على كل فرد وجب عليه الصيام أى عمره حوالى اثنى عشر عاماً. ولا تشترى تلك الأدوات من وقف الجامع.

وبالإضافة إلى ذلك لو تغيب أحد المشاركين لديه فى الجامع عن السياحة فعليه تسلم اللحم الموضوع فى سلة الجريد والخاص بهذا الغائب وتسليمه له.

أما المقدم وجمعهم (المقاديم) كما ينطقونها، فهم الذين يختارون القدوة وهم أيضاً حلقة الوصل بين مجمع المقاديم - وهو المجمع الذى يخطط ويجهز للسياحة ولجميع أمور الطريقة المدنية - وبين الجامع الذى يمثله فينقل توصيات القدوة والمقاديم وطلباتهم كل فى جامعه، وربما يكون للجامع أكثر من قدوة على حسب عدد المشاركين. ومجمع المقاديم الذى يرأسه القدوة هو المسئول عن تحديد موعد السياحة والذى عادة ما يكون فى منتصف

١١- الأرغفة (المجردق) هو الخبز الذى يستخدم فى عمل الفتة، ويصنع من دقيق القمح أو الذرة وقطره حوالى ٢٥ سنتيمتر، ويشبه الرقاق.

الشهر العربي الذي يقع في شهر أكتوبر(١٢)، وتحديد هذا الموعد يتم لأن المناخ معتدل فيمكن للجميع أن يمكث في الخلاء دون أن يضار.

ويمكن أن نضيف بأن هذا الموعد مناسب من حيث إن هذه الفترة هي فترة الرواج حيث يكونون قد انتهوا من جمع المحصولين الرئيسيين بالواحة وهما البلح والزيتون، وأصبح معهم المال ووقت الفراغ للمساهمة والمشاركة في السياحة.

والمقاديم مسئولون عن تسلم النقود من شاويشية الجوامع والكشوف وشراء مستلزمات السياحة من مواشي وخضروات وملح وسكر وما إلى ذلك. وهم أيضاً الذين يضعون ترتيبات السياحة وتنظيمها والإشراف على كل الخطوات.

ويأتي على قمة هذا التنظيم القدوة وهو في الوقت نفسه شيخ الطريقة المدنية ويرأس مجمع المقاديم في الاجتماعات التي تحدد خطة العمل وتنفيذها.

هذا هو التنظيم أو الهيكل الأساسي للطريقة المدنية، يبقى بعد ذلك المتطوعون الذين يشاركون في السياحة فقط، وهم الطباخون والمندوبون وهم أعضاء في الطريقة.

وللطباخين رئيس هو الذي يشرف على إعداد كل شيء، فيقدر الكميات ويلاحظ الطهي وتوزيع الطعـام ويمكن أن يكلف من ينوب عنه في خطوة من هذه الخطوات، ويكون له صلاحيات الرئيس نفسها، وعادة ما يكون الرئيس قد شارك في السياحة لسنوات طويلة اكتسب خلالها الخبرات فضلاً عن الصفات التي تؤهله لهذا العمل، وهو مسئولية إطعام ما يزيد عن خمسة آلاف فرد.

ومسئولية الطباخين هي إعداد وتجهيز الطعام، ويختص كل فريق بعمل، فهناك فريق يقطع اللحوم وفريق آخر يضعها في سلال الجريد، وآخرون يطهون، والبعض يجهز الفتة وهكذا، والأقل خبرة يقوم بتوزيع أطباق الطعام، وبعد انتهاء الأكل يغسلون الأواني، وعدد الطباخين يقارب المائة، وهم يؤدون عملهم تطوعًا، وليس شرطًا أن يكونوا أعضاءً في الطريقة.

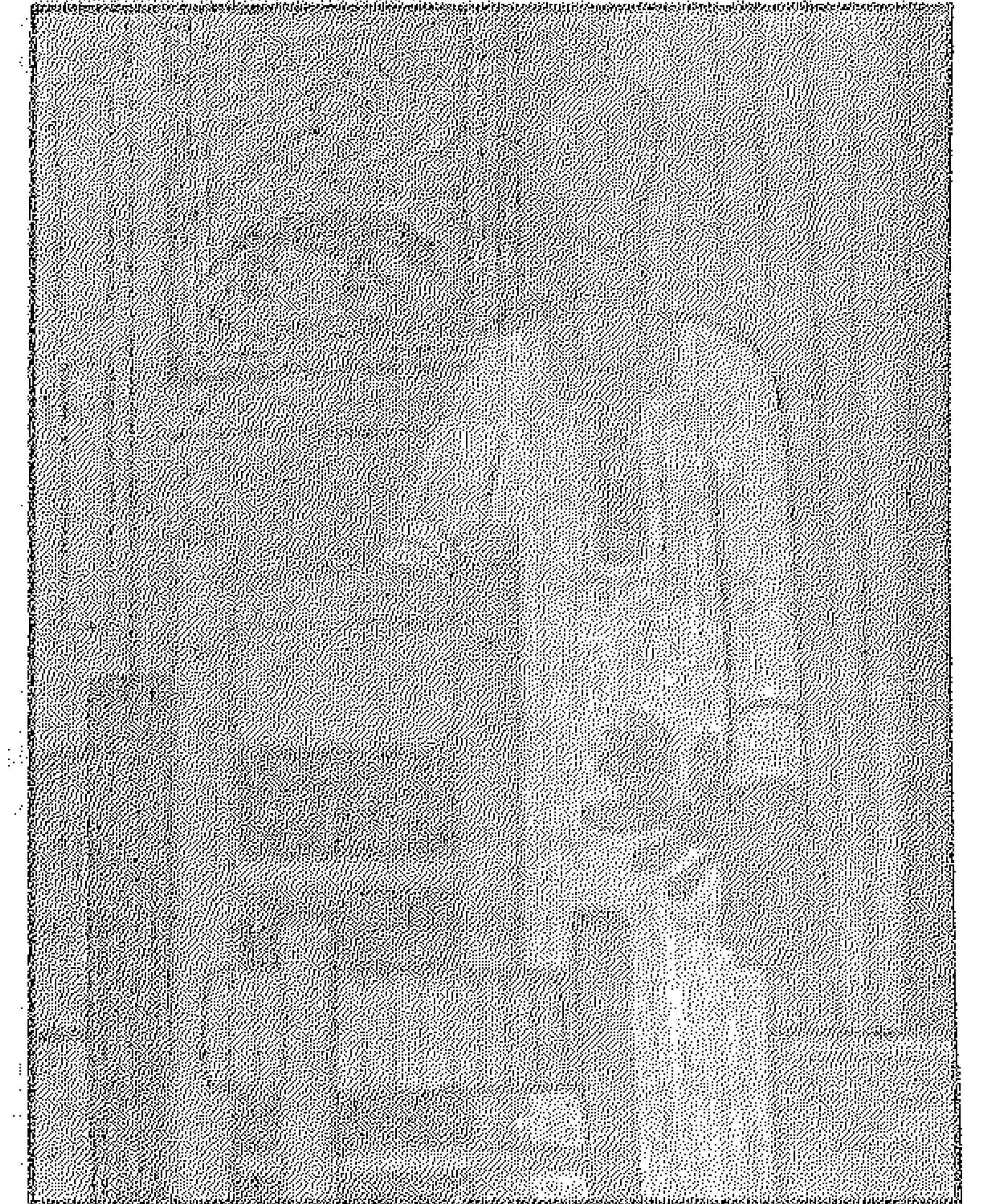
أما المندوبون، فهم من تنتدبهم الجوامع من بين أعضاء الطريقة، وذلك إذا ثقلت المهمة على الشاويش أو تغيب، فيمكن أن ينتدب الجامع أحداً بصفة مؤقتة لمهمة محددة، ويتم هذا وقت الاحتياج إلى أحد للمساعدة فقط فليس من المحتم أن يكون هناك مندوب.

بعد أن عرضنا لتنظيمات السياحة ودور كل فرد فيها وآليات العمل بها فلنصاحبهم منذ البدء أو منذ الإعداد لها والذي يتم قبل شهر أو أكثر من موعدها إلى نهاية الاحتفال لنرى كيف تسير الأمور بهذا النظام الرائع والتنظيم الإداري المحكم.

يجتمع القدوة والمقاديم في شهر سبتمبر لتحديد يوم البداية للسياحة ويراعى في اختيار أيام السياحة أن لا يتخللها يوم جمعة، وكما سبق القول تحدد في حوالي منتصف الشهر العربي الذي يقع في شهر أكتوبر، وذلك حتى يكون القمر منيراً للمكان فلا اعتماد على الإضاءة الصناعية خاصة في ساحة تناول الطعام والذكر. وتحدد الأيام وتوزع المهام والاختصاصات، والمبلغ المقرر على كل فرد والحطب المقرر على كل جامع، وكيفية العمل. وما يحدث في السطور السابقة يسمونه المذاكرة ولا يطلق عليه اجتماع، لأن مفهوم الاجتماعات يرتبط بالعمل السياسي في الأغلب الأعم.

وتبدأ مرحلة إعداد الكشوف وجمع النقود ـ وذلك قبل السياحة بأكثر من خمسة عشر يومًا ـ ممن يرغب في المشاركة، وفي عام ١٩٩٩ م كان المبلغ المقرر على كل فرد جنيها ونصف وذلك مقابل سلة الجريد التي بها اللحم، وتعتبر هذه السلة بركة لمن يأكل منها،

١٢ ـ إذا صادف هذا الميعاد شهر رمضان المبارك فيقام الاحتفال في منتصف الشهر العربي الذي يليه أو الشهر الذي قبله أيهما يكون مناسبًا لحالة الجو للتمكن من المكوث في الخلاء.



ويلاحظ حرص الجميع على المشاركة فى هذا سواء من الطريقة المدنية أو من خارجها. ويقدم كل فرد خمسة أرغفة من المجردق ويوضع فى أجولة ويخزن فى الجامع وعددها ستة عشر جامعاً.

وأيضاً الحطب المقرر على الجامع فيتطوع أهل الحارة بجمع الحطب المطلوب، فهناك من يقدم حزمة أو أكثر حتى يتم جمع الحطب المقرر على الجامع، والجامع الذى لا يحضر الحزم المطلوبة يمكن أن تفرض عليه غرامة نقدية حسب الحزم الناقصة ويقررها القدوة.

يستلم المقاديم النقود قبل موعد السياحة بيومين أو ثلاثة ويشترون بها مستلزمات الطعام، والذى يقوم بعملية الشراء لجنة تختار من بين المقاديم. وجدير بالذكر أن هناك من يقدم تبرعات عينية من أرز وزيت وماشية وغير ذلك.

وترسل كل المشتريات والتبرعات والنذور والمجردق والحطب الذى غالباً ما يكون من الجريد وأوانى الطهى والغرف إلى جبل الدكرور بصحبة الشواش (الشاوشية) قبل موعد السياحة بيوم ويستلمها الطباخون.

وقبل أن نشارك فى المظاهر الاحتفالية للسياحة، نقدم وصفاً تقريبياً لمكان السياحة حتى يستطيع القارئ أن يتخيل الأحداث التى تتم..

منطقة جبل الدكرور عبارة عن ثلاثة مستويات فى الارتفاع. الأول: واد متسع بجوار تل، والثانى: مسطح من التل تبلغ مساحته حوالى ثلاثة آلاف متر ويرتفع عن الوادى بحوالى عشرة أمتار وبه انحدار تجاه الوادى، والمستوى الثالث: يرتفع بحوالى سبعة أمتار ويصعد إلى هذا المستوى بسلالم. وخلف كل ذلك باقى التل. فهل تمثل تلك المستويات تدرج العمل أو تعبر عن مستويات الأدوار فى السياحة.

وقبل الوصول إلى ساحة الاحتفال، وعلى جانبى الطريق الواصل من سيوة إلى هذا المكان توجد خيام وأكشاك وعربات لبيع الحلوى والطعام وأماكن لتناول الشيشة والشاى وبعض الألعاب - كالمراجيح والأراجوز - التى يلعب بها الأطفال وغير مسموح لهؤلاء بالدخول إلى ساحة الاحتفال بأدواتهم، فهناك حاجز وهمى لا يتجاوز، ومسموح للجميع كباراً وصغاراً عدا النساء المتزوجات فقط بالمشاركة فى السياحة. وجدير بالذكر أن النساء المتزوجات يجتمعن كل مجموعة تربطهن رابطة الجوار أو القرابة عند إحداهن، ويحتفلن أيضاً بهذه المناسبة حيث يجمعن النقود، ويقمن بالطهى وتناول الطعام سوياً فى المنزل المختار، وفى المساء يقمن بالغناء وتقديم مشاهد تمثيلية مختارة من الواقع.



كل مستوى من المستويات السابقة مخصص لمهمة معينة فى الاحتفال فالمستوى الأول، هو مكان تناول وجبتى الغذاء والعشاء، وأيضاً مكان الصلاة وحلقة الذكر الخاصة بالشحاذين، وحلقة الذكر الرئيسية تقام بعد صلاة العشاء.

والمستوى الثانى، يعتبر مكان العمل الرئيسى، فيوجد به مكان مسقوف يجهز فيه الطعام، ويجلس فيه الطباخون، وبه الميكروفون الذى ينقل التعليمات، وبجوار هذا المكان مباشرة مكان غير مسقوف توضع به أوانى الطهى وفى جانب منه توجد مواقد الطهى وهى عبارة عن كوانين عددها حوالى ثلاثين كانوناً، وأيضاً توضع الأطباق بعد وضع الفتة فيها فى هذا المكان استعداداً للتوزيع.

المستوى الثالث، هو المكان الذى يجلس به القدوة والمقاديم، وينامون به ويباشرون أعمالهم فى السياحة كما يستقبلون فيه الزائرين فهو مركز القيادة، وهو عبارة عن غرفتين كبيرتين وبعض الغرف الصغيرة ومفروش بالحصر والوسائد.

ويتناثر حول هذه الأماكن فى المستويين الأول والثانى الخيام والأخصاص وهى مبنية بالكرشيف(١٣) وقليل منها له أبواب وهذه الأخصاص يستخدمها أصحابها طوال الثلاثة أيام للنوم والأكل واستقبال الزائرين ثم يتركونها للعام القادم.

فى اليوم السابق لبدء السياحة وبعد الإفطار حيث يفطر المقاديم فى أماكنهم والطباخون فى مكان الطهى، يصعد بعض الطباخين إلى حيث القدوة والمقاديم فيصبحون عليهم ويقرأون الفاتحة ويأخذون الإذن ببدء العمل حيث يبدأ تجهيز الطعام للغذاء، وفى تلك الأثناء يتناول الطباخون الضحوية وهى عبارة عن تمر وفول سودانى وأى شيء خفيف. والطعام فى السياحة عبارة عن فتة سواء فى وجبة الغذاء أو العشاء، ولابد وأن تكون الفتة فى أول يوم من المجردق حتى لو كان هناك قدر كاف من الأرز للفتة فى الثلاثة أيام، وذلك للمعتقد بأن من أكل من عيش الآخر لو كان هناك خصام لابد وأن يزول.

هذه هى الفلسفة الكامنة وراء الفتة؛ لأن المجردق يخبز فى المنزل ولا يشترى ويكسر ويختلط المجردق فلا يعرف الفرد من أى عيش كانت الفتة التى أمامه؛ فلذلك يعم الصلح والوئام بين الجميع. ويلاحظ أن هذا المعتقد منتشر فى مصر فهناك المثل الذى يقول «من أكل من عيش الكافر يحارب بسيفه» «العيش والملح»(١٤) والقول الشائع عندما يراد مصالحة فرد على آخر «وانتم واكلين عيش سوا».

ويبدأ التوزيع هكذا، ينادى فى الميكرفون أحد الأشخاص المخصصين لذلك ويطلق عليه اسم «البواب» قائلاً: وأعلم ويكررها مرتين أو أكثر وذلك لكى يبدأ العمل. تملأ الأطباق(١٥) بالمجردق المكسر ويقف بعض الطباخين والمتطوعين صفاً واحداً ويتم تناول الأطباق التى بها الفتة الجافة من فرد إلى آخر حتى مكان المرق وتنقل بعدها حيث يوضع بها اللحم ثم ترص فى صفوف، وكان عددها فى هذا العام أكثر من خمسمائة طبق كبير من الصاج والألومنيوم، وتتم تلك العملية مع أداء الذكر، ويكون ذلك بعد صلاة الظهر.

ويؤدى ذلك العمل صفان من المشاركين - ويتاح لأى فرد المشاركة - حيث يأخذ صف الأطباق التى بها الفتة الجافة وصف آخر يأخذها بعد وضع المرق ويرصها ويقف الصفان متقابلين.

تتم كل هذه الخطوات مع الذكر حيث يقف خمسة أو ستة منشدين وبينما يقوم الباقى بدور المرددين إلى أن ينتهى غرف الطعام ويبدأ التوزيع الذى يتسابق الأفراد للمساهمة فيه، فيأخذون الأطباق من مكان الطهى ويضعونها فى الساحة والمسافة بينهما حوالى مائة متر، ويجلسون على الأرض حول تلك الأطباق فى حلقات يتراوح عدد أفرادها بين ستة أفراد وثمانية، وكل فرد يأتى ويجلس فى أول مكان خال فلا يسير بين الأطباق حتى لا يثير الغبار.

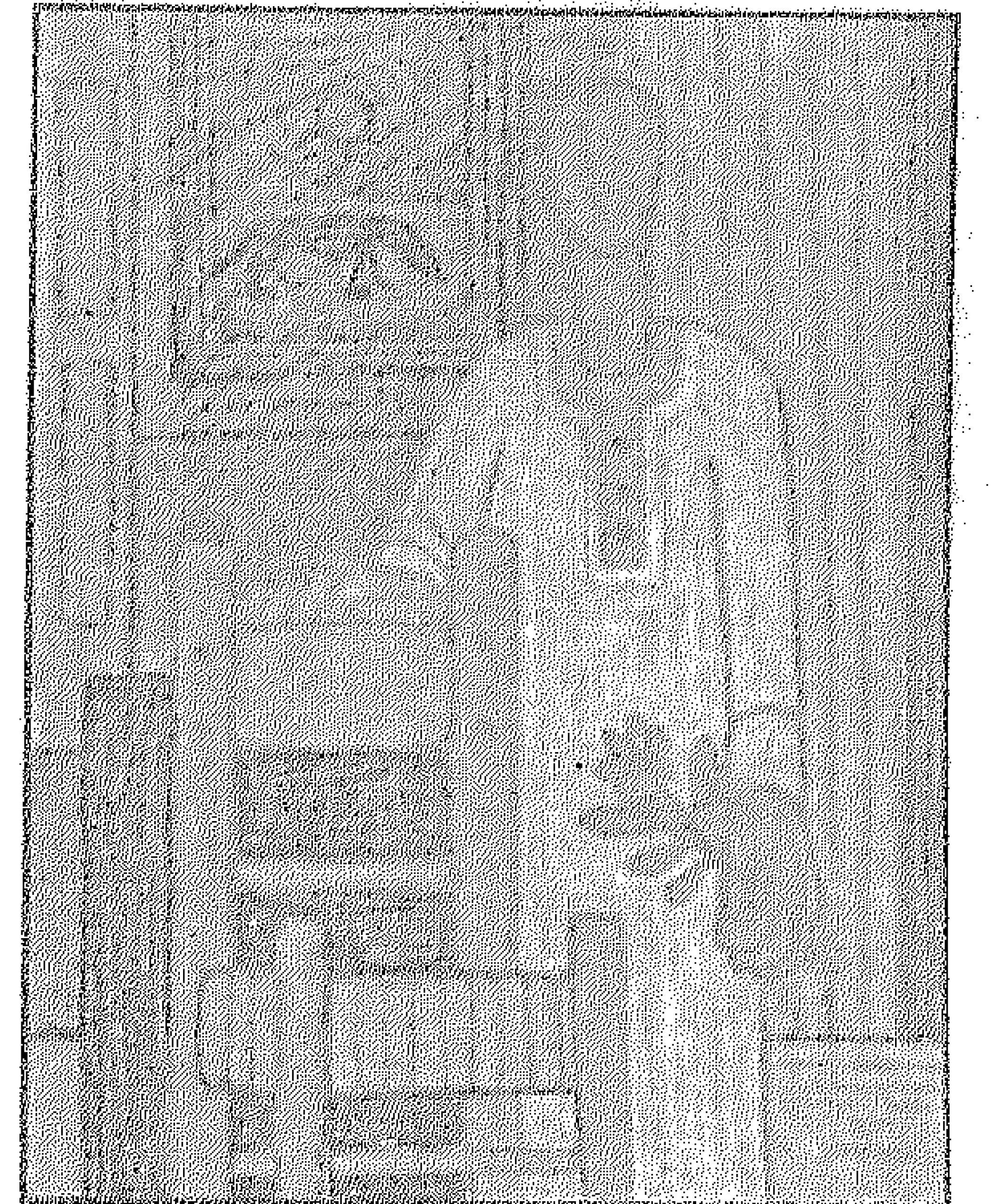
ينظم رئيس الطباخين أو من ينيبه وضع الأطباق، ولا توضع الأطباق إلا فى المكان الذى يشير إليه رئيس الطباخين، ولابد أن يكون له من قوة الملاحظة والإدراك ما يمكنه من تقدير الأطباق المطلوبة، مع العلم بأن عدد الأفراد التى تحمل الأطباق ربما يزيد عن العشرين فرداً.

وعندما يتم وضع الأطباق يبلغ رئيس الطباخين أحد المقدمين الذى يبلغ بدوره القدوة بأن الطعام قد تم وضعه فيعطى الإذن للمقدم الذى يعطى بدوره إشارة للبواب بجوار الميكرفون فينادى قائلاً: «بسم الله» فيبدأ الجميع فى تناول الطعام - المتاح للجميع - دون

١٣ـ الكرشيف هو الطبقة السطحية من الأرض الزراعية. وهى طبقة ملحية متماسكة وتستخدم فى البناء.

١٤ـ العيش هو الخبز.

١٥ـ حتى سنوات قليلة كانت الفتة توضع فى قصعة من الخشب.





التقيد بأن يكون عضواً فى الطريقة المدنية أو مشاركاً بالمال. ويحرص الجميع على تناول ولو لقيمات منه لأنه بركة.

ولا يستطيع أى فرد أن يمد يده للطعام - وقد لاحظت ذلك - إلا بعد سماع «بسم الله» وإذا حدث ومد فرد يده إلى الطعام قبل النداء فينصف أى يصطحبه اثنين شاويشية ويمر على جميع الحلقات قائلاً: أنا غلطان. أو يؤخذ إلى مجمع المقاديم لكى يعتذر. والهدف من أكل الفتة رمزى فمن أكل لقمة واحدة أدرك التسامح وتحل عليه البركة «فهم يقولون يأكل باروكية»، وهناك من يأكل قليلاً ويذهب بعد ذلك إلى خصه ليستكمل طعامه من أكل خاص به. وكان هذا ممنوعاً قبل الآن بسنوات قليلة، فكان ولابد وأن تأكل وتشبع من الفتة، حيث كان ممنوعًا إحضار الأكل؛ لأنها سياحة بدنية وروحية، واختلف الوضع الآن من حيث الشكل ولكن الجوهر باق وهو المهم.

بعد ذلك تلم الأطباق الفارغة وتغسل جميع الأوعية ويتناول الطباخون غذاؤهم ثم تجرى القرعة الخاصة بعمل كشوف تسليم أنصبة اللحم المغروز فى سلة الجريد، والتى تغسل قبل غرز قطعتين صغيرتين أو ثلاث قطع صغيرة من اللحم، ويبلغ عدد سلات الجريد حوالى خمسة آلاف سلة.

وتتم القرعة بأن يكتب اسم كل حارة فى ورقة وتوضع جميع الأوراق معًا ويسحب أحد المقاديم الأوراق، وعلى هذا الأساس يرتب توزيع أنصبة اللحوم على الحارات، ويعلق كشف بهذا الترتيب على الحائط.

وأحيانًا يكون هناك أكثر من فريق لتوزيع سلات الجريد، ويبدأ أحد المقدمين أو الشاويشية فى قراءة الأسماء؛ فلان الفلانى خمسة أو أربعة على قدر مساهمته. ويناوله أحد الطباخين تلك الأنصبة.

بعد الانتهاء من التوزيع يبدأ فى إجراء مزاد على رؤوس المذبوحات وأرجلها وجلودها، بأن ينادى من يتولى أمر المزاد وهو عادة من الطباخين، قائلاً: «المزاد يا أولاد الحلال اللى يحب ييجى ييجى» وتبدأ المزايدة ومن يرسى عليه المزاد يدفع قيمته ويترك الشىء الذى زايد عليه للطباخين، فيقتسمون النقود ويأكلون الرؤوس.

وإذا تبرع أحد بشاة أو بأى شىء للطباخين يجرون عليه المزاد فى يوم التبرع نفسه، ولا يأخذ المتبرع النقود ولا من رسى عليه المزاد الشىء الذى زايد عليه ويترك للطباخين؛ لأن الذى تبرع عادة ما يكون قد نذر الشىء المتبرع به للطباخين، لو أن الله حقق له ما طلبه كأن شفاه مثلاً، حيث إن هناك اعتقاداً بأن هؤلاء الطباخين دعواتهم مستجابة؛ فلذلك ينذر لهم ويطلب منهم الدعاء ولذلك يقال «الندر للطباخين والباروكية للناس» أى أن البركة تحل على من نذر.

وبعد توزيع اللحم يمكن لمن يريد الانصراف أن ينصرف وهناك من ينصرف ويعود على حسب وقت فراغه، ويتضح من ذلك أن الارتباط الأساسى والاعتقادى فى السياحة هو أكل الفتة، وأخذ سلة الجريد باللحم التى فيها البركة.

وينتشر الناس خاصة الصغار فى الساحة التى قبل مكان الاحتفال يلعبون فيها ويركبون الدراجات والمراجيح ويشاهدون الأراجوز، ويتناولون الأطعمة والمشروبات.

بعد صلاة المغرب، يتم تناول العشاء ثم صلاة العشاء، وبعد ذلك حضرة الذكر الرئيسية فى ساحة الطعام وينتظم فيها المقاديم والشاويشية والطباخين ومن يرغب من الحاضرين، حيث يقفون على شكل مربع، ويبدأ الذكر ويستمر قرابة الساعة ثم ينصرفون.



وهناك مجموعتان من المنشدين تقف كل مجموعة في جانب مقابلة للأخرى، فتنشد مجموعة وتتلوها المجموعة الأخرى والباقي يذكرون الله.

وفي داخل حلقة الذكر يوجد واحد أو أكثر ينظم الإيقاع والأداء. ويتم الذكر والحضور وقوفاً يتمايلون مع إيقاع الكلمات ثم يجلسون وينشدون بعض الأناشيد الدينية، ثم يقفون مرة أخرى. فالذكر يتنوع من لحظة لأخرى ويختلف مع اختلاف الكلمات، ويتناسب الذكر مع الحركة، فكل إنشاد له الحركة والإيقاع الذي يناسبه، وإنشاد الوقوف يختلف عن إنشاد السير عن إنشاد الافتتاح، فكل حالة لها الإنشاد والحركة والإيقاع الذي يناسبها.

ويؤدي الطباخون الذكر في أوقات الفراغ لديهم حيث يقومون بعمل حلقة ذكر في المكان الذي يعملون به ولا يستمر الذكر لفترة طويلة فلا يتجاوز خمس عشرة دقيقة، وهذا حتى لا يتحدثون في الأمور الدنيوية، فيشغلون أنفسهم بذكر الله الذي يعتبر تسلية روحية لهم تسري عناء العمل.

وما حدث في اليوم الأول يحدث مثله في اليومين الثاني والثالث ولكن يوجد بعض الاختلاف سواء في نوعية الطعام أو بعض الممارسات.

بالنسبة لطعام الغذاء ثاني يوم فيكون فتة بالمجردق أيضاً إلا إذا كان هناك من تبرع بالأرز فتعمل الفتة من الأرز، وأيضًا إذا كان هناك من تبرع باللحم فيوضع على الفتة، أما إذا لم يوجد اللحم فتعمل الفتة بالدهن المتبقي من أول يوم بالصلصة ومثل هذا في ثالث يوم، والتبرع في هذه الحالة غالبًا ما يكون نذراً، والنذر هو أن ينذر أحد الأفراد جملاً مثلاً للسياحة إذا ربنا حقق له مطلبه كما يذكرون «هذه النفحة باروكية» «أنت ونيتك وقصدك وضميرك، قلت حنا كل دي باروكية، عيان حتشفى أصلها نفحة ربانية».

وفي ثالث يوم يسمى النفحة أو الوداع، فبعد وجبة الغذاء يرتدي اثنان أو ثلاثة من الطباخين أجولة ويضعون ذقوناً وشوارب من فرو الخراف، ويمسك كل منهم بعصاة في يده حتى يبدون في هيئة الشحاذين، ويبدأ عملهم بقراءة الفاتحة ثم الصعود إلى حيث يوجد القدوة فيأخذون الإذن بالمرور على الخيام والأخصاص لجمع النفحة، ويتفرقون على الأخصاص، ويصاحب كل منهم ثلاثة أو أربعة من الطباخين، يحمل أحدهم قفة كبيرة، ويسير خلفهم كثير من الأولاد ويقفون أمام الأخصاص منشدين:

يا عظم الجود يا مولانا　　　بلغ المقصود يا مولانا

بلغ الزوار يا مولانا　　　قبر الهاشمي المختار يا مولانا

ويرد الجميع: يا مولانا

ويجود عليهم الناس بتمر وكعك وفول سوداني وهكذا، ويوضع كل هذا في القفة، وبعد الانتهاء من هذه الجولة يوضع ذلك في قفة كبيرة، بجوار علم الطريقة في ساحة الطعام. ويعمل حلقة ذكر يشارك فيها الشحاذون تستمر لمدة حوالي عشر دقائق، ثم يقوم بعض الطباخين بتوزيع النفحة، وهو الاسم الذي يطلق على ما تم جمعه، ويحرص الجميع على الحصول على قدر من هذه النفحة؛ لأن بها البركة بل يحرصون على إعطاء ذوويهم الذين لم يحضروا السياحة.

بعد النفحة يجلس المقاديم بالمصاحف ويقرأ كل مقدم جزءاً من القرآن الكريم لكي يختموا القرآن، وبعد ذلك تلقى دروس دينية حتى صلاة المغرب.

قبل صلاة العصر يحضر مشايخ الطريقة بسيوة للسلام والتهنئة لأعضاء الطريقة المدنية بالسياحة، وفي أثناء صعودهم منشدين حيث القدوة والمقاديم يسلمون على الطباخين، ثم ينزل الجميع لصلاة العصر في الساحة.



بعد الصلاة، يتوجه بعض المقدمين في سيارات لزيارة مقام سيدى على بن هلال الذى يبعد حوالى عشرة كيلو مترات من مكان السياحة، وهو رجل من أصحاب رسول الله (ﷺ) وقد مات فى المنطقة أثناء الفتوحات الإسلامية لبلاد المغرب، وهذه الزيارة للتبرك وإحياء ذكراه.

بعد صلاة العشاء، تقام حضرة الوداع وتستمر فترة أطول من اليومين السابقين ثم يسلم الجميع على القدوة الذى يقول لهم «عوداً إن شاء الله العام القادم» ومن يسلم لا ينصرف بل يقف وهكذا حتى يشكلون دائرة وينتهون من السلام ثم يأذن لهم القدوة بالانصراف.

توزع الأغذية المتبقية من مجردق وأرز وغير ذلك على الجوامع لكى يقيموا عليها مولداً فى يوم الجمعة.

صباح اليوم الرابع، يتوجه الشاويشية لاستلام أدوات الطهى الخاصة بهم حيث يكون لكل جامع علامة خاصة به على أدواته، ويرفع علم الطريقة ذو اللون الأخضر، ويسير خلفه بعض من تبقى من المقاديم والشاويشية والحضور ممن لهم قدرة على السير، وينشدون ويلاحظ تزايد أعداد السائرين؛ لأن هناك من ينضم منشداً معهم أثناء مرورهم عليه، ويستمر الموكب حتى يصل إلى جامع سيدى سليمان[١٦]، حيث يكون هناك القدوة وباقى المقاديم فى انتظارهم، ويقف الجميع على هيئة مربع وينشدون بعض الأذكار ثم ينصرفون بعد أن يأذن لهم القدوة بالانصراف، حيث يتوجهون إلى جامع السبوخة وهو الجامع الرئيسى للطريقة فيقيمون حلقة ذكر تستغرق حوالى عشر دقائق ويكون عدد الذاكرين أقل لانصراف عدد كبير من الحاضرين، وبعد ذلك ينصرف كل إلى حال سبيله منتظرين إلى عام قادم إن شاء الله.

ومن يشاهد ويراقب ما يتم خلال السياحة يدهش لدقة التنظيم، فكل الأمور أو الممارسات تتم دون الإحساس بأن هنك من يرتب لتلك الخطوات، فلا يلاحظ أن هناك أشخاصاً تصدر أوامر ما، كما أنه لا يسمع صوت يدل على خلاف فى الرأى. فالأمور تسير بهدوء من صباح اليوم الأول إلى آخر يوم. أيضاً دقة التقدير لكمية الطعام المناسبة لهذه الأعداد الكبيرة، رغم عدم معرفة المسئول عن الطعام ما هو عدد الآكلين والذى تجاوز الخمسة آلاف فى عام ١٩٩٩.

يلاحظ أيضاً التعاطف والود المتبادل بين الناس والبشر الذى يعلو وجوههم ومسارعتهم فى التطوع لأداء بعض الأعمال وسعادتهم بها دون مقابل. نخرج من هذا بأن هناك خيوطاً غير مرئية من القيم الجميلة تربط بين الجميع كالحب والود والإحترام يغلف كل ذلك اعتقاد راسخ ببركة السياحة ذلك الذى جعلها تستمر أكثر من مائة وخمسين عاماً ومازالت.

ورغم أن أيام السياحة عمل مستمر منذ الصباح الباكر حتى حوالى الساعة العاشرة مساء بالإضافة إلى كثرة العاملين وتنوع الأعمال، إلا أنه لا يوجد عمل من هذه الأعمال يتم هكذا دون إذن، فهناك تسلسل فى القيادة، والإذن هنا إشارة أو إيماءة لا يلحظها أحد، كل هذا ترسيخ لقيمة احترام الكبير وطاعته.

انصياع المذنب - وهو عادة ما يكون قد مد يده للطعام قبل الإذن بذلك - «للتنصيف» العقاب المقرر لهذا وهو الاعتذار أو قول أنا غلطان دون أن تكون هناك قوة جبرية تلزمه بذلك.

العطف على من يعمل دون مقابل لخدمة السياحة والاعتقاد بأن الله يحب هذا العبد ويستجيب لدعائه، نلمسه فى تبرع البعض للطباخين بأشياء عينيه، وأيضاً تبرع من رسى عليه المزاد، بدفع قيمة الشيء الذى زايد عليه وتركه للطباخين.

١٦- يعتبر سيدى سليمان أبو الأولياء عند أهل سيوة وهم يعتقدون فى حرمته والمعجزات التى يمكن أن يقوم بها ويروون كثيراً من الحكايات التى تدل على كراماته.

ومن المعروف أن المعتقد دفين فى صدور الناس، وأرى أنه يترسب فى العقل الباطن لاشعورياً وتدريجياً، كما أنه لا يوجد بشر لا يلعب المعتقد دوراً فى أفكاره، ولكن هناك من المعتقدات ما يتصف بالعمومية والعلانية، حيث نجد فيه جماعية الفعل، وعلانيته. وربما تكون السياحة هى الحالة الفريدة التى تتسم بجماعية الفعل وعلانيته.

وما سبق قوله يتفق مع السياحة، فوجبة الغذاء فى اليوم الأول، لابد وأن تعمل الفتة من الخبز، لما يحمله الخبز من معتقد قوى وراسخ، ليس لدى أهل سيوة، ولكن لدى جميع المصريين. حيث إنه لكى يحل الوئام أو يتم الصلح بين أطراف متخاصمة لابد من أكل «العيش والملح». فإذا تناول أحد طعام الآخر فيجب عليه عدم خيانته «يخون العيش والملح».

يدل ذلك على قوة مردود العيش «الخبز» فى المعتقد الشعبى وهو النوع الوحيد من الطعام الذى يقبل ويوضع على الرأس إذا وجده أحد الأشخاص على الأرض ثم يضعه بعيداً عن خطى المارة.

تناول الفتة فى اليوم الأول به جانب معتقدى آخر وهو البركة التى ستحل على الآكلين، ونلمس هنا ما أشرنا إليه سابقًا من عمومية المعتقد وعلانيته وجماعية الفعل فى وقت معين لتحقيق غاية المعتقد.

الاعتقاد فى بركة اللحم الموضوع فى سلة الجريد وبركة النفحة، وبركة النذور، وبركة دعاء الطباخين. كل هذه الأمور راجعة إلى معتقد ترسب فى الصدور وكان هذا وراء استمرار الظاهرة.

هذا الجانب المعتقدى هو الجانب الأبرز والمؤكد على استمرار السياحة. ولكن هناك جانب خفى أيضًا ساعد على ذلك. فكما نعرف، فإن مجتمع سيوة يكاد يكون منعزلاً فى وسط الصحراء، بل ويعيش داخل قرية تشبه الحصن، فكان لابد لهم من أيام يلتقون فيها سوياً خارج القرية.

ففى الاحتفال بمولد سيدى سليمان يخرج معظم أهل سيوة من الرجال فقط بعد المولد إلى سفوح التلال القريبة من القرية لمدة ثلاثة أيام يقضونها فى الأكل والرقص والغناء(١٧).

وفى الربيع كانت الأسر تخرج إلى الجناين لمدة ثلاثة أيام يتسامرون ويلتقون سوياً، ولابد من أكل الثوم وبكثرة فى هذه الأيام لأنه مفيد وقد قل ذلك الآن.

هذه الممارسات الاحتفالية التى تتسم بجماعية الفعل تشى بأن عزلة الواحة تدعو إلى تلاحم وتضافر أهلها فى مناسبات جماعية لما تؤديه من تسرية للنفس وفرصة للشباب المقبل على الزواج لاختيار شريكة حياته، حيث إن أغلب هذه الاحتفالات تحضرها الفتيات الصغيرات. وكذلك السياحة فهى فرصة للشباب لكى يختار شريكة حياته. وقد تضاءلت تلك المظاهر الاحتفالية نتيجة لأن الواحة لم تعد فى عزلة، كما تعددت وسائل التسلية، ولكن الذى يجذب الانتباه فى ذلك هو السياحة، فبعد أن كانت يوماً واحداً زيدت إلى ثلاثة ويبدو أن ذلك راجع إلى قوة المعقد واحتياج الجماعة لوقت أطول للتسرية عن النفس فى مجتمع مغلق انعدمت فيه وسائل التسرية أو التجوال كما انعدمت فيه فرص الاحتكاك بقوى أخرى أو مجتمعات قريبة.

وقد أتيح لى حضور السياحة عام ٢٠٠١ وهالنى أن السلطة المحلية بدأت تتدخل بحسن نية لكى تجعل المكان فى صورة حسنة فعمدت إلى إقامة أعمدة ضخمة فى مكان الطهى حجبت رؤية الجماعة لبعضها البعض أثناء الذكر، فأصبحت كالفواصل بين الحاضرين مما أفقد الذكر حرارته والذاكرين حماسهم، كما أقامت نماذج صغيرة لا تستخدم

١٧ـ أحمد فخرى، مرجع سابق، ص٩٣.

للأفران السيوية، وسلمت الطباخين قمصاناً بشكل ولون واحد فأصبحوا وكأنهم فريق يشارك فى مسابقة رياضية فأفقد الاحتفال الدينى خاصية الوحدة والتلاحم الذى كان يشعر بها الجميع فأصبح هناك مؤدون أو مشاركون ومشاهدون.

إن السلطة المحلية تتدخل فعلاً بحسن نية وتتصرف ونصب أعينها السائح الذى يحضر لمشاهدة السياحة. ويبدو ذلك الفعل كفعل الدب الذى قتل صاحبه فقد لاحظت فتوراً فى الأداء عن المرة السابقة، وأن الزى الموحد شوه الشكل العام، كما أنه يضع تحديداً وهمياً للمشاركة، حيث إن المشاركة فى أداء العمل خاصة توزيع الطعام متاحة لمن يرغب.

ويمكننا القول بأن السياحة تراث خاص بأهل سيوة له أبعاده التاريخية والاجتماعية والنفسية. وبمعنى آخر، فإن الهوية الثقافية بأبعادها المختلفة لها خاصية مهمة جداً للجماعة، ألا وهى خاصية التماسك والتساند والتكافل والقيم التى يحافظ عليها المجتمع، والسياحة تجسد هذا الوضع خير تجسيد.

مصادر المادة :

١ ـ تسجيلات بعثة مركز دراسات الفنون الشعبية إلى سيوة ١٩٧٩، المكونة من الأستاذ عبدالحميد حواس، الأستاذ عبدالعزيز شقوير.

٢ ـ بعثة تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية لسيوة عام ١٩٩٥ وتكونت من:

ـ الأستاذ حسين صالح، دكتور مصطفى جاد، دكتور مجدى أبو زيد، دكتور شوقى عبد القوى حبيب، دكتور سميح شعلان.

٣ ـ تسجيلات بعثة مركز الفنون الشعبية إلى سيوة ١٩٩٩. المكونة من الدكتورة سوزان السعيد يوسف، السيدة سونيا ولى الدين، الدكتور شوقى عبدالقوى عثمان حبيب.

٤ ـ تسجيلات بعثة خاصة إلى سيوة ١٩٩٩، والمكونة من: الدكتورة علية حسين، الدكتورة سوزان السعيد يوسف، الدكتور شوقى عبدالقوى حبيب.

٥ ـ تسجيلات الزيارة التى قام بها الدكتور شوقى عبدالقوى حبيب عام ٢٠٠١.

السادة الرواة:

الحاج/ مدنى على معرف، ٧٠ سنة، شيخ الطريقة المدنية والقدوة يوم السياحة.

الحاج/ محمد على معرف، ٥٠ سنة، تاجر، عضو فى الطريقة المدنية.

السيد/ محمد عثمان، ٥٦ سنة، عامل بالتربية والتعليم ورئيس الطباخين فى السياحة.

السيد/ على محمد عليوة، ٥٠ سنة، مزارع وطباخ ويقوم بدور الشحاذ.

السيد/ محمد عبدالوهاب الطيب، ٢٩ سنة، مزارع.

السيد/ أحمد محمد عمر، ٥٥ سنة، مزارع ومندوب لأحد الجوامع فى السياحة.

٦ـ دكتورة سوزان السعيد يوسف: الطريقة المدنية الشاذلية واحتفال السياحة، مجلة «الفنون الشعبية» العدد ٦٦-٦٧.


m.54.

الزار

توفيق حنا

ترى هل انقرض الزار.. بسبب تقدم تعليم المرأة المصرية وتحسّن ظروفها النفسية والاجتماعية وبسبب خروجها من ضغوط البيت وواجباته المتعددة إلى العمل بجانب الرجل.. أتساءل هل تمكن العلم والعمل من القضاء على ظاهرة الزار فى بلادى .. أم أن هناك من النساء فى الريف أو فى المدن من تمارس الزار طلباً للتحرر جسمياً ونفسياً من ضغوط وقيود متنوعة ومتعددة.. لا تزال...

منذ سنوات كثيرة استوقفتنى هذه الظاهرة النفسية والاجتماعية التى كانت منتشرة وبخاصة فى هذا الحى الشعبى الذى كانت تقع فيه المدرسة الخديوية التى كنت أعمل بها مدرساً.. وأذكر أن **الشيخ مهنى** كان الطبيب النفسى الشعبى الذى يشرف على حفلات الزار فى هذا الحى.. ولقد سمعت أن بعض بنات الطبقة الأرستقراطية ونسائها كن يترددن على حفلاته. كان هذا منذ سنوات كثيرة.. وتمكنت بفضل أحد تلامذتى - كانت أمه كودية زار - أن أشاهد إحدى حفلات الزار من بعيد. وعندما كنت فى قنا أعمل مدرساً فى مدرسة قنا الثانوية تمكنت من الحصول على نصوص للزار القناوى بفضل تلميذى الصديق **محمد سلامة آدم** (الدكتور **محمد سلامة آدم**).

* وأنا هنا أحاول أن أعود إلى بعض ما كتبت عن الزار.. باعتباره ظاهرة نفسية.. اجتماعية مصرية.. سواء كانت هذه الظاهرة باقية حتى الآن أم أنها انقرضت.. على كل حال هى ظاهرة تستحق الدراسة لأنها تكشف عن اللاشعور المصرى الذى تعبر عنه المرأة المصرية وهى تمارس الزار.

***

كلمة زار.. ما معناها.. ومن أين جاءت.. لعلها من زار الفارسية التى تعنى التضرع والتوجع..

ولعلها كلمة إفريقية من السودان أو من أثيوبيا وذلك لارتباط دقات الزار بالموسيقى الإفريقية.. ولأن أغلب «الأسياد» من السودان وأثيوبيا والمغرب..

يقول **حلمى شعراوى** فى حديث له عن «الروح الإفريقية فى الموسيقى»:

«الإيقاع أكثر الخصائص الفنية للموسيقى الإفريقية تميزاً، وهو نتيجة طبيعية للحياة الاجتماعية الإنتاجية نفسها، والسرعة أبرز خصائص تكنيك العزف عند الإنسان الإفريقى، فالموسيقى الإفريقية أسرع حركة من التمبو الغربى، والمعروف عن مستوى سرعة الطبلة هو سبع دقات فى الثانية».

ويقول الدكتور **عبدالعزيز الرفاعى** فى حديث له عن «العرافة والسحر»:

«يجب ألا نسخر من عادات الإفريقيين السّحرية فكثير من التعاويذ لا تزال تستعمل فى عصرنا المتحضر الحديث.. تعاويذ تمارس كحفلات الزار فى مصر».

وأنا لا أشك فى صدق دقات الزار الإفريقية، بل إن رقصه (الروك آند رول) وغيرها من الرقصات الحديثة تعتمد على الدقات الإفريقية، ونحن نعلم أن الحضارة الأمريكية تستمد أغلب الصور الغنائية والموسيقية بل التشكيلية من الروح الفنية الإفريقية، وعندما أشاهد على شاشة التليفزيون الشباب الأمريكى وهم يرقصون فى حماس ونشاط وصخب أتذكر رقصات الزار المصرى التى شاهدتها منذ سنوات.. فى مصر..

***

كل كائن من الكائنات يسعى فى إخلاص وإيمان إلى تحقيق ذاته فى أجمل وأحسن صورة.

والإنسان يقدم أجمل ما يحمله فى أعماقه من قدرات وإمكانات إذا ما توفر له الأمن والحب والعدل فى عائلة يتمتع فيها كل فرد بكرامته وإنسانيته، ويجد فى محيطها كل الظروف الطيبة التى تسمح له بممارسة كل ألوان نشاطه.. كذلك فى المجتمع الكبير نرى أن أهم الأسس التى يجب أن يقوم عليها هى الحرية والعدل والكرامة..

ولكن المرأة المصرية.. رغم مظاهر التقدم وانتشار التعليم وخروجها للعمل بجانب الرجل.. تعانى - لا تزال - الكثير من الكبت والضغط والحرمان.. ولا يزال الرجل يكرر أن المرأة ناقصة عقل ودين.. ولا يدرى هذا الرجل أنه.. وحيداً.. يمكن اعتباره ناقص دين - على الأقل - ألا نقول عن الرجل الذى يتزوج أنه أكمل نصف دينه.. ذلك لأن الإنسان الكامل ديناً وعقلاً.. هو الرجل والمرأة معًا فى كل اجتماعى متكامل ومتعاون..

وأنا أرى أن الزار يعبر فى شكله الدرامى الموسيقى الراقص الغنائى عن هذه الرغبات والآمال والأحلام والأمانى المكبوتة والحبيسة فى لا شعور المرأة، وتمنعها من الظهور والتحقق فى صورة سوية قوانين وضعها الرجل.. ويقوم على تنفيذها مجتمع يخضع لسلطان الرجل وعقله.. والزار - إذن - تنفيس عن هذه الطاقة الحبيسة داخل كيان المرأة.. وعندما تعجز المرأة عن احتمال ضغط هذه الطاقة وتعجز عن التحرر منها عن طريق العمل أو الفن.. تندفع عن طريق الزار للخلاص والتحرر والانطلاق.. وفى جو الرقص والموسيقى والغناء والاختلاط يستريح جسد المرأة وتهدأ نفسها.. ثم تعود إلى واقعها بكل مسئولياته وواجباته وتبعاته وأعبائه.. وهكذا يتم الزار ويتبدى فى هذه الطقوس التى تمليها إرادة «الأسياد» من ملابس ذات ألوان ونماذج محددة، ومن مطالب ومن رقصات، ومن حلى وجواهر، ومن طيور وحيوانات ومن بخور..

ويعترف لنا المخرج المصرى الكبير **زكى طليمات** بفضل الزار على تكوينه الفنى وعلى حياته ممثلاً ومخرجًا، وذلك عندما كان - وهو طفل صغير - يقلد أمه وهى تؤدى رقصات الزار.. وبذلك تطورت حركات الزار من رقصة تعبيرية عند الأم إلى إبداع فنى عند الابن الواعى الناضج..

ويقول الدكتور **سليمان عزمى** فى حديث عن «الوهم والاضطرابات النفسية العصبية»: «يرجع سبب هذه الأمراض النفسية إلى استعداد وراثى أو إلى ظروف الحياة ومصاعبها واضطراباتها خصوصًا أثناء سن الطفولة أو إلى السببين معًا، كما قد يرجع إلى الخطة التى اتبعت فى تربية الأطفال بالمغالاة فى مقاومة رغباتهم ومصادرتها، أو فى صدهم وجرح شعورهم، أو من تدليلهم، أو من إلقاء الرعب فى نفوسهم وخلق المخاوف عندهم.. مثل تخويفهم بالعفاريت والبعبع أو الجن أو الظلام واستعمال القسوة معهم، أو إلقاء الرعب فى نفوسهم من الأمراض أو الموت، وقد يكون القصد حميداً، كأن يكون لإقناعهم بأخذ الدواء أو الطاعة أو التعلم أو التأدب، ولكن السبيل إلى هذه الغاية ضار ويعد نقصاً فى فهم الأقارب لطرق التربية القويمة، إذ قد تؤثر هذه المؤثرات فى الطفل فيصير عصبيًا مضطرباً كثير المخاوف والأوهام، وقد تبقى هذه المخاوف والعادات والانفعالات مكبوتة فى نفسه أو عقله الباطن إلى أن تظهرها فيما بعد ظروف الحياة التى تطرأ عليه، سواء فى طفولته أو مراهقته أو كبره».

نعم «قد تبقى هذه الأوهام والمخاوف والعادات والانفعالات مكبوتة فى نفسه أو عقله الباطن إلى أن تظهرها فيما بعد ظروف الحياة التى تطرأ عليه (أو عليها) سواء فى طفولته أو مراهقته أو كبره».

لم يسعدنى الحظ أن أقرأ دراسة علمية شاملة تتناول بالشرح والتحليل والتفسير هذا اللون من العلاج الشعبى الذى ينبع من ظروفنا النفسية - الاجتماعية والاقتصادية - دراسة تتناول كل حركة وكل دقة وكل طقس وكل كلمة ... دراسة متكاملة توضح كل العناصر التى تحتويها هذه الظاهرة..

وقبل أن أستطرد إلى آراء رجل الدين وعالم النفس والطبيب فى ظاهرة «الزار»، أحب أن أقدم للقارئ إحدى حفلات الزار (ومرة أخرى أقدم شكرى لتلميذى الصديق **محمد سلامه آدم** الذى سجل لى كل ما يتعلق بالزار الغنائى حسبما رأى وشاهد)..

تتكون الفرقة الموسيقية التى تصاحب الزار من :

١ ـ الشيخة (الكودية) ومعها طار بشخاليل.

٢ ـ موسيقى يمسك بروازاً (طبلة).

٣ ـ موسيقيين (أو أربعة) عازفين مع كل واحد طار.

.. أما الكودية فهى امرأة فصيحة يشترط فيها كبر السن وأن تحمل فى جسدها وعلى روحها أسياداً كثيرين، وأن تكون قد نصبت الطبس (الضيافة أو الزار) مرات كثيرة.

ويتكون الطبس (أو وليمة الزار) من شمعتين كبيرتين طول الواحدة مترين، ومن أربع شمعات صغيرة ومن فتوت (كعك كبير) ومن قمع سكر وزجاجة شربات.

ويطلق على الطبس أحياناً الكرسى. وفى قنا عندما يعجز الطبيب أن يجد علاجاً لمريضه يقول له (أو لها) «عندك ريح أحمد».

ولكن كيف تعرف المريضة أن عليها زار:

أولاً: يقدم لشيخة الزار منديل يخص المريضة يوضع به البياض (النقود).

ثانياً : تضع الشيخة المنديل تحت رأسها عندما تنام فى الليل.

ثالثاً: فى المنام يأتى «السيد» الذى على المريضة ويوضح للشيخة ما يريد.

رابعاً: فى الصباح تذهب الشيخة للمريضة وتخبرها بما رأته فى المنام وبطلبات «السيد».

خامساً: إذا وافقت المريضة قرأت الفاتحة وأحضرت النقود، ثم تغسل هذه النقود سبع مرات وتوضع تحت رأس المريضة عندما تنام بالليل.

سادساً : فى الصباح تصبح المريضة سليمة لا تشكو أى ألم، أما إذا أصبحت المريضة مريضة، فهذا دليل على عدم وجود زار، بل مرض من الأمراض التى يعالجها الطب العادى.

وجدير بالذكر أن السيدة التى تشكو مرضاً تتخلص من هذا المرض عندما تنوى هى أو أهلها عمل الزار.

والمريضة التى تنوى ولا تفى بوعدها تظل مريضة.. هذه هى المرحلة الأولى.

والمرحلة الثانية هى حفلة الزار.

يمر الزار بمراحل كثيرة من التحضير والإعداد.

أولاً: يصب الشمع لعمل شمعة كبيرة غليظة طولها مترين، ثم يعد شمع صغير رفيع.

ثانياً: توضع أطباق من اللوز والبندق والجوز وعين الجمل، ومع هذه الأطباق يوضع طبق به فتوت (كعك كبير).

ثالثًا: ترتب الأطباق على صينية كبيرة وسط البيت على أن توضع الشمعة الكبيرة فى الوسط وحولها الشمع الصغير وحول الشموع الأطباق.

رابعًا : يحضر الخروف أبيض صافى أو أحمر صافى (أو أرانب للسودانية) وكذلك حمام.

خامسًا : تلبس صاحبة الزار الملابس المطلوبة وتركب الخروف ثم تلف حول الطبس (الكرسى) سبع مرات.

وبعد ذلك يبدأ الحفل بكل طقوسه:

يبدأ الزار والجميع جلوس، ثم تبدأ كل جالسة فى التحرك عندما تسمع دقة الطبلة التى تتفق نغمتها مع «السيد» الذى عليها.. فى البدء يرتعش جسمها كله ثم يهتز رأسها، وإذا لم تجد شيئًا ناقصاً من الأشياء المطلوبة فإنها تفرح وترقص حول الطبس (الكرسى).

ويشترك معها فى الرقص كل من يستجيب جسدها لهذه الدقات.

وفى الصباح يفرشون ملاية بيضاء وتركع الشيخة على ركبتها وأنفها ووجهها على الأرض لكى تعرف اسم الأسياد الذين على السيدة صاحبة الطبس ويبدأ الطبل بعنف، وتقف الطبّالات والمغنيات على أرجلهن.

ويحرم

١ ـ أن يتكلم أحد.

٢ ـ أن يقلب أى حذاء. وإلا فإن الشيخة تموت.

وتزوم الشيخة وهى مغطاة بملاية أخرى غير الملاية المفروشة تحتها.

وتلف الشيخة تحت الملاية حول الطبس (الكرسى) ويمسك أربعة أشخاص بأركان الملاية الأربعة ويتحركون مع الشيخة لمدة ساعة أو أكثر..

ويقولون لها :

«قولو لنا على اسمك»

«ما هو اسمك»

حتى ينطق (السيد) بالاسم، وقد يكون هناك سيد واحد أو أكثر على شخص واحد.

تجلس الشيخة بعد ذلك وتطقطق رقبتها، ثم يذبح الخروف ويتلقون الدم فى طبق، ثم يأتون بالصيغة (الحلى والجواهر) التى ستلبسها صاحبة لزار، ويغطسون الصيغة فى دم الخروف، ويضعون لها نقطاً منه على وجهها وفى كف يدها وفى باطن رجلها، ثم يسقونها قليلاً من الدم، ثم تلبس المصاغ (الحلى)، ثم يقسمون الخروف ويعطون ربعه مع فستان جديد للشيخة (الكودية)، ثم يأتون بالأرانب يذبحون أرنبًا لصاحبة الزار وآخر للشيخة، ثم يذبحون حمامة لصاحبة الزار، وأخرى للشيخة ثم يطبخ الخروف والأرانب ويحرم على الجميع أن يتذوقوا شيئاً من كل ما هو خاص بالزار ثم يعطون جزءاً من كل الأشياء المعدة للزار لصاحبة الزار.

وفى الصباح يعد الفطير باللبن ويقدمون منه لصاحبة الزار ثلاث لقمات.

ثم تدعى الشيخة وفرقة الزار للأكل، وهكذا تنتهى الضيافة الأولى.

وفى اليوم السابع يعملون نهارية أى: أن الطبل يستمر من الصباح حتى المساء بدون طبس، ثم يطبخون أكلاً عادياً لفرقة الزار.

وهناك حالات لا يظهر فيها زار رغم تكرار الدقات، وفى هذه الحالة تكفى النية لشفاء المريضة من آلامها وأوجاعها، ويسمى الزار فى هذه الحالة بالزار المخفى.

وهناك أيضًا مشايخ صالحون يلبسون أجساد بعض السيدات الطيبات وأرواحهن مثل: سيدى عبدالرحيم، وجبل السواح، وغيرهما.

* * *

بعض أسماء الأسياد فى منطقة قنا:

١ ـ بوسية.
٢ ـ أم غلام.
٣ ـ ماروِمة.
٤ ـ رمنار.
٥ ـ السودانى.
٦ ـ هانم.
٧ ـ رمان.
٨ ـ رمانة.
٩ ـ العبادى.
١٠ ـ العبادية.
١١ ـ السودانية.
١٢ ـ السلطان.
١٣ ـ السلطانة.
١٤ ـ المغربى.
١٥ ـ المغربية.
١٦ ـ الإسكندرانى.
١٧ ـ عرب الليل يا عرب الليل.
١٨ ـ مالك حزينة شايلة النيلة.

* * *

وأسجل هنا حالتين ذكرهما **محمد سلامة آدم** فى هاتين الكراستين اللتين سجلهما لى منذ سنوات.. ولا أدرى أين هما الآن...

الحالة الأولى:

امرأة فى الثلاثين تزوج عليها زوجها، وفى الأسبوع الأول من شهر العسل لضرتها استيقظت هذه الزوجة الحزينة المتألمة لتجد ذراعها الأيمن وقدمها اليمنى ولسانها قد أصيبت جميعاً بالشلل.

ونوى أهلها عمل الزار.

ثم أحضروا النقود، وبعد الاستحمام وضعوا النقود تحت رأسها، وفى الصباح نطق لسانها وعندما عمل لها زار وقفت على قدميها ورقصت. (بلا تعليق).

الحالة الثانية:

بنت لم تتزوج ولكن بطنها انتفخ، وعندما عرضوها على الطبيب قال: إنها حامل فى الشهر السابع.

كاد أهلها أن يقتلوها، بل إنهم تشاوروا فى قتلها. زارتها الشيخة وقرأت الفاتحة ونوت نية صادقة أن تعمل زاراً.

دلكت الشيخة بطن هذه البنت، فرجعت كما كانت بعد أن كانت حجراً.

وقيل إن سبب هذه الحالة أن هذه البنت ذهبت لتملأ جرتها، فدفعتها إحدى زميلاتها فى النيل، وأحست البنت أن هناك شخصاً يلبس طربوشاً قد تلقفها بعد أن غطست، وأنقذها من الغرق.

وفى هذا الزار تردد المغنيات:

الزار فى العينين

يمسك المخ

ينفخ البطن

ينفخ الجسم

* * *

وإلى القارئ بعض الأراء عن هذه الظاهرة: يقول الأستاذ الأكبر **محمود شلتوت**:

«تلكم الحفلات التى تقام على أساس الاعتقاد أو التوهم بأن الجن يلبس الإنسان فيتحرك الإنسان بحركته ويسكن بسكونه ويتكلم بلسانه وتكون لمن تدعيه من النساء مطالب خاصة تدور حول الزينة أو الرياش أو إباحة الاختلاط أو الزيارات وما إلى ذلك مما تهدد به المرأة زوجها الضعيف المسكين.

والذى نراه إن صح أن بعض الناس يعتريهم شيء من الاختلال فى التوازن يغير منهم ألسنتهم وقسمات وجوههم، ويخرجهم عن حد الاعتدال المعروف، فإن ذلك مرجعه إلى أمراض عصبية أو نفسية، وجدير بهم أن يعالجوا أنفسهم عند الأخصائيين، حتى يستريحوا من هذه الحفلات الكاذبة الضارة».

أى أن الشيخ **شلتوت** يقرر «إن المرأة تهدد بهذه الوسيلة - أى الزار - زوجها الضعيف المسكين»..

وأن الزار «مرجعه إلى أمراض عصبية أو نفسية» ويقترح الشيخ **محمود شلتوت** علاجًا عند الاخصائيين حتى يستريحوا - أى المرأة - «من هذه الحفلات الكاذبة الضارة».

ويقرر الشيخ **محمود شلتوت** أخيراً:

«وليس فيما رأيناه من الأقوال الدينية الصحيحة ما يدل على حلول الجن فى بدن الإنسان، وإنما كل ما يتصل بالإنسان من هذه المظاهر منشأه استعداد النفس لتقبل الخيالات والأوهام» «وواجب العلماء وأولياء الأمر أن يكافحوا هذا الوباء الذى كثيراً ما يرجع إليه فساد الأسرة وتشرد الأبناء».

وهذا هو رأى الدين فى ظاهرة «الزار» وهناك رأى آخر يقرره عالم النفس الدكتور **أحمد فؤاد الأهوانى** :

«إن الزار تراث من مخلفات العصور الوسطى.. وأنه كان منتشراً - على صورة أو أخرى - فى فرنسا وغيرها من الدول المتخلفة آنذاك، ولعله نشأ فى أوساط الغجر فى بوهيميا» وعندما يحدثنا عن الزار باعتباره ظاهرة مصرية يقول:

«ولقد كان الحجاب مضروباً على المرأة، وهى تريد التحرر من هذا الحجاب، فكان الزار هو الحفل المناسب، ففيه تختلط بأناس كثيرين، فتفرج عن نفسها وتعالج أكثر من عقدة نفسية ناشئة من الحجاب ومنع الاختلاط».

ويقرر أخيراً: «ومع هذا فهو علاج ظاهرى، يشفى مؤقتًا ولكن العلة الرئيسية تظل راسبة فى الأعماق إلى أن يتداركها العلاج النفسانى».

وهذا هو رأى علم النفس.

أما رأى الطب فيقدمه لنا الدكتور **فؤاد رشيد**.. يقول: «مرجع الزار إلى تلك العصور التى كانت المرأة تضع الحجاب على وجهها متى بلغت العاشرة، ولم تكن ترتاد دور السينما أو المسرح، ولم يكن فى بيتها راديو ولا غيره من أسباب التسلية، فكانت فى شبه عزلة تامة عن العالم.. لا ترفيه ولا اختلاط ولا خروج ولا حركة، مما يولد عندها عقدة نفسية فضلاً عن البدانة والأمراض التى تنجم عن الخمول.

ومن هنا جاءت بدعة الزار، ففيها كثير من الحركة ومن الاختلاط ومن الترفيه ومن تنبيه الأعصاب».

* * *

ثم أعود إلى ما سجله لى الصديق **محمد سلامة آدم**.. وأسجل هنا بعض أغانى الزار التى كانت تتردد منذ سنوات فى قنا..

١ - أعمل إيه يا ربى

جسم السليم صبح مبلى

ياما العوازل يعيرونى

والخالى يلوم على

وليه يلوم على

٢ - يا حمام

الأحباب سكنوا التراب

وقلبى داب

ولا جونى

٣ - راحوا شباب

سكنو التراب

سكنو اللحدى

سابونى لوحدى

نبكى بحرقه

سكنو التربه

٤ - توبها الخمرى

سبغوها فى النيلة

على ما أراد الله

أعيش حزين

الحكم حكم الله

ما بيدناش حيله

٥ ـ يا طير ياللى على الشجر

حبيبى ناوى على السفر

٦ ـ يا طير مالك ومالى

يا طير خللينى بحالى

يا طير مالك بتنوح

فكرت على الحبايب

٧ ـ عرب العريان يامه

عرب الهلالية

دخل الميدان يا خاله

بعبايه وكوفيه

٨ ـ يا لابسه الجزمة السوده

حزينة على مين

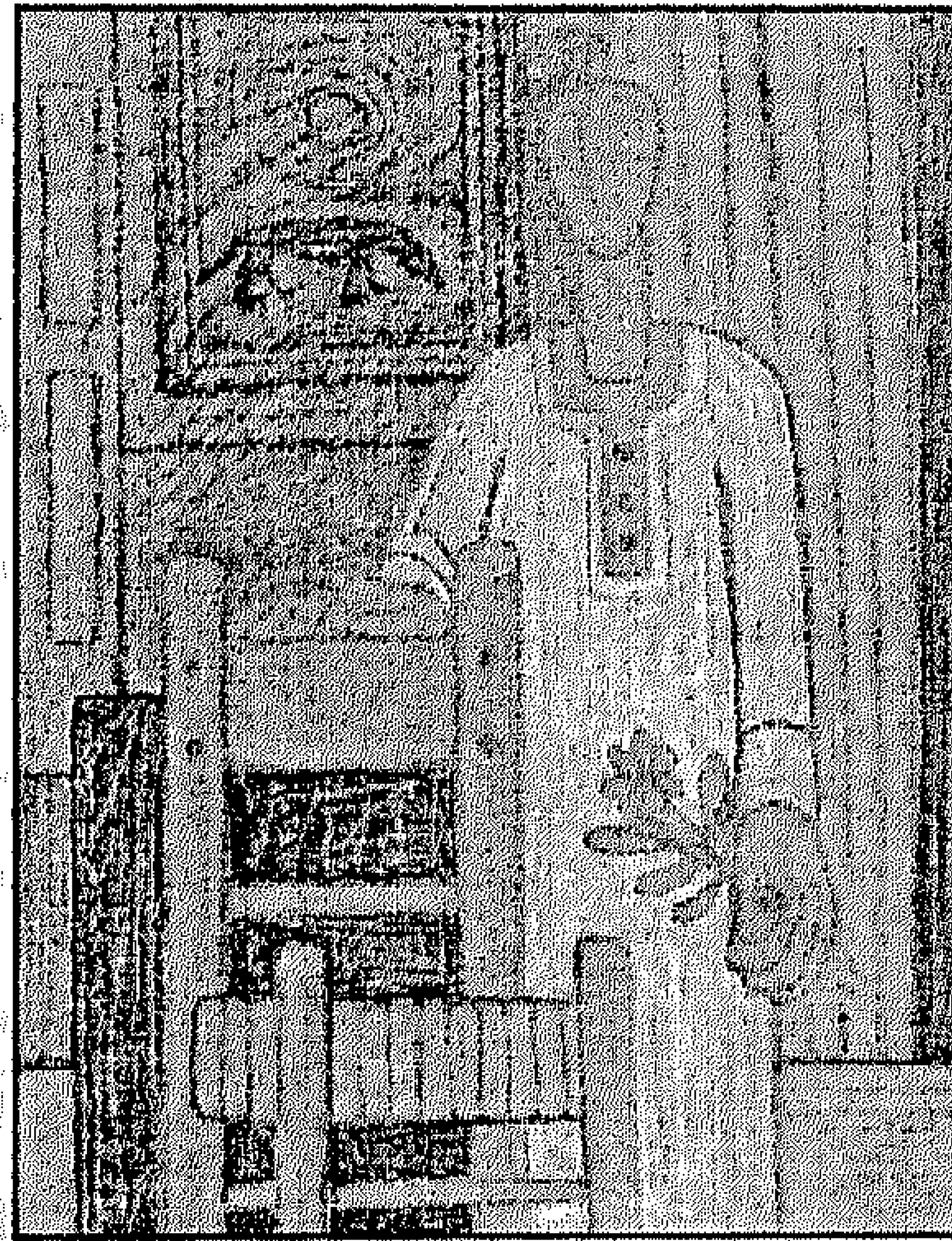
حزينة على الحبايب

اللى راحوا صغْيرين.

أما بعد.

فهذه المحاولة لدراسة ظاهرة الزار وجدتها ضمن أوراقى القديمة.. سجلتها منذ سنوات.. وأرجو مخلصاً بعد أن انتشر التعليم وتقدمت وسائل التربية وشاركت المرأة الرجل فى كل ألوان النشاط الإنسانى..

أرجو أن تكون هذه الظاهرة قد انقرضت وأصبح الحديث عنها من أحاديث التاريخ لا من أحداث الواقع.



الرانجو

زكريا إبراهيم

إن الحديث عن آلة **الرانجو** هو فى الحقيقة حديث عن شكل من أشكال الموسيقى **الإثنية (العرقية)**.. فكما أن الأمر يعنى بآلة موسيقية فإنه يعنى كذلك بالحقيقة التى يحملها مستخدموها.. ولذلك فإن الموضوع يبدأ بالقول: إن آلة الرانجو ارتبط استخدامها فى مصر بالأقليات ذات الأصول الإفريقية.

ولنبدأ بالآلة:

هى آلة من آلات النقر بذاتها بخلاف «آلات النقر ذات الرق» حيث تعتمد الأخيرة على النقر على جلد مشدود.. بينما لا تعتمد الأولى على الجلد، بل تعتمد على عناصر أخرى مثل: الخشب أو المعدن(1).

ومن آلات النقر المصوتة بذاتها يوجد نوعان:

١ - نوع لا يمكن تمييز درجة أصواته وتنحصر وظيفته فى تقوية الإيقاع وتنشيطه كالكاسات والصنوج وغيرها.

٢ - نوع يمكن تمييز درجة أصواته وفى الإمكان تأدية بعض الألحان عليه؛ أى له سلم موسيقى ومنها الكسليفون والميتالفون والماريمبا (الرانجو) وجميعها يدق عليه بالمضارب (الزخم: جمع زخمة فى حالة الرانجو). والرانجو **(الماريمبافون)** يختلف عن الكسليفون فى أمرين:

١ - يضبط السلم الموسيقى فى حالة الكسليفون بتنظيم الاختلاف فى أطوال القطع الخشبية.. بينما فى حالة الرانجو تتساوى أطوال القطع الخشبية ويتم تنظيم الاختلاف بإحداث تجويف فى سمك كل قطعة مختلف عن القطع الأخرى، وعندما يقوم العازف بالضرب على هذه القطع المتساوية فى الطول نحصل على اللحن المطلوب(2).

٢ - توضع كل قطعة من الخشب فوق قرعة جافة تكون بمثابة الصندوق المصوت لها بحيث يتناسب حجم القرعة مع درجة القطعة الخشبية فى السلم الموسيقى الخماسى.. وتنتهى كل قرعة بفوهة فى حجم قطعة النقود يخرج منها الصوت بالطرق على القطعة الخشبية ويتم إغلاق الفوهة بمادة شفافة «ورقة بفرة» فى حالة وجود الآلة فى مصر، ولكن فى حالة وجودها فى بيئتها الإفريقية الأصلية تستخدم مادة ناتجة عن إفرازات حشرة من عائلة العنكبوت.

طريقة العزف على الرانجو:

يتكون الرانجو المتواجد فى مصر من عدد ١٠ قطع خشبية تضبط كل قطعتين متجاورتين على درجة واحدة من السلم الخماسى، ويتم العزف باستخدام ٤ مضارب (زخم) تمسك ٢ منها فى كل يد، وكل يد تضرب على قطعتين متجاورتين تمثلان درجة واحدة فى السلم الموسيقى.

الأدوات المصاحبة للرانجو:

١ ـ الكيريا: قطعة من المعدن يتم الطرق عليها باستخدام قضيبين من المعدن.

٢ ـ التوزة: أداة إيقاع عبارة عن برميل من الخشب أو المعدن بدون قاعدة (مفتوح من الناحيتين) ويشد عليهما الجلد ويتم الضرب عليهما باستخدام اليد أو قطعة من الخشب أو الكاوتشوك المقوى شبيه بالعصا الصغيرة.

٣ ـ الشخاشيخ: «كوز» صاج من علب السالمون أو المبيدات ويوضع فيه بعض قطع الزلط الرفيعة ومثبت فيه يد خشبية وكانت فى بيئتها الأصلية تصنع من القرع بدلاً من الصاج.

٤ ـ المانجور: حزام عريض يصنع من تشابك كمية كبيرة من القطع الصغيرة لقرون وحوافر الحيوانات ويهز الوسط بطريقة معينة يتم الحصول على الصوت المطلوب من احتكاك هذه القطع ببعضها.

حول انتقال الآلة إلى مصر:

لاشك أن التفاعل الثقافى المصرى الإفريقى موغل فى القدم؛ فآلة السمسمية (الطنبورة) التى وجدت فى مصر فى عصر الدولة الوسطى ٢٠٠٠ ق.م، نجدها كذلك فى السودان وأثيوبيا وإرتريا والصومال..

أما آلة الرانجو الإفريقية فنحن لا نجد لها نقوشًا على الجدران المصرية القديمة.. وكذلك فقد خلا كتاب «الآلات الموسيقية المستخدمة» ـ الجزء التاسع من وصف مصر الذى وضعه علماء الحملة الفرنسية ـ من الإشارة إلى وجود هذه الآلة. وكذلك كتاب «عادات المصريين المحدثين» **لإدوارد وليم لين** الذى جمع مادته فى الفترة ١٨٣٣ ـ ١٨٣٥ قد خلا هو أيضاً من الإشارة لوجودها.

ومن المرجح أن تكون الآلة قد انتقلت إلى مصر بعد فتح **محمد على** للسودان وشروعه هو ثم بعده **سعيد** (١٨٥٤ ـ ١٨٦٣) **وإسماعيل** (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) فى الاستعانة بالجنود السودانيين فى الجيش المصرى.

ونظراً لاحتياج الحكومة للعبيد للوفاء بهذا الغرض فقد طلبت من مناطق الحدود أن تدفع الضرائب المستحقة عليها فى صورة عبيد ومنها واحة سيوة ـ مصر العليا وبلاد النوبة والسودان(٣).

ولعل تجارة العبيد التى راجت خلال القرن التاسع عشر نظراً للتنمية التى حدثت فى الزراعة المصرية وخاصة زراعة القطن قد مثلت رافداً قوياً لزيادة أعداد الأفارقة ذوى البشرة السوداء فى مصر.

وكانت توجد الكثير من الطرق التى تأتى منها قوافل تجار العبيد إلى مصر وكانت القافلة السنوية القادمة من «دارفور» ـ التى كانت بضائعها الرئيسية من العبيد ـ من أكبر هذه القوافل.

وفى الخمسينيات أنشأت طبقة تجار العبيد طريقًا برياً جديدا يمر بـ «كردفان» وكذلك طريق من سنار إلى بربر إلى أبريم وإسنا وكذلك من بورنو (جنوب غرب بحيرة تشاد) إلى مصر عن طريق ليبيا والصحراء الغربية (ومن محطاتها المهمة واحة سيوة ـ كرداسة ـ أبو رواش) ومن البحر الأحمر وعبر القوارب كانت تجلب الأحباش وعبيد الساحل الشرقى لإفريقيا عن طريق ميناء «ماساو» و «زيلع».(٤)

ومع إلغاء تجارة العبيد فى أواخر القرن التاسع عشر كانت قد تجمعت فى مصر أعداد كبيرة من ذوى البشرة السوداء الذين سعوا للتجمع معاً والعيش فى أحياء سكنية؛ فنجدهم فى منطقة القناة فى «عريشية العبيد» فى الإسماعيلية وفى «أبو بلح» و «سرابيوم» وفى القاهرة فى عابدين والإمام الشافعى وغيرها.. كما توجد فى الإسكندرية بأعداد كبيرة.

ورغم اختلاف البلاد التى أتوا منها (السودان ـ الحبشة ـ تشاد ـ الساحل الشرقى لإفريقيا).. فقد فرضت عليهم بشرتهم السوداء أن يتجمعوا معًا فى هذه الأحياء التى مارسوا فيهم فنونهم الخاصة وكانت آلاتهم الموسيقية تتكون من الطنبورة ـ الرانجو ـ السمسمية ـ الجندوه.. التى تضبط جميعها وفق السلم الخماسى. وبخلاف السمسمية التى عرفت طريقها نحو الشوارع المفتوحة فى مدن القناة فإن الآلات الأخرى ظلت حبيسة «الجيتو» الإفريقى خاصة فى دقات «الزار» المعروفة بالسودانى.

لكن آلة الرانجو بالإضافة لمشاركتها فى دقات الزار الطقسية سعت أيضاً للنزوع نحو الاحتفالية فكانت تستخدم فى حفلات الزواج وكذلك فيما يعرف بـ «فك الحزن» فى يوم الأربعين للمتوفى إيذاناً بانتهاء فترة الحداد؛ ونتيجة لأن الرانجو والطنبورة يولفان حسب السلم الخماسى نفسه ولصعوبة العزف على الرانجو بالقياس للطنبورة فإن كل عازف رانجو كان فى الوقت نفسه عازف طنبورة والعكس غير صحيح.

ومن أشهر عازفى الرانجو **مصطفى كاندويل ومحمد ألمظ وعباس مستورة**، وكان يطلق على العازف لقب

«السنجأ»، وآخر هؤلاء توفى حوالى منتصف السبعينيات من القرن الماضى.

وانقرض الرانجو وخلت أفراح «اللون»، كما يفضلون أن يسموا أنفسهم، من دقاته الراقصة. وفى كتاب «الزار ومسرح الطقوس» أكد الباحث **عادل العليمى** انقراض الرانجو التام وموت كل عازفيه.

وفى أوائل ١٩٩٦ توصل الباحث **زكريا إبراهيم** (كاتب هذه السطور) إلى آخر عازف رانجو على قيد الحياة هو «**حسن برجمون**» وكان قد ترك الرانجو الذى مارسه فى الصغر وبداية الشباب، حيث كان المعلمون الكبار لا يزالون أحياء - وتفرغ لعزف الطنبورة فى الزار.. ولم يكن يحتفظ لديه بأية آلة للرانجو فقاما معاً بالبحث عن الآلات لدى أرامل وورثة المعلمين الكبار وتم تجميع ثلاث آلات: اثنتان بالحجم الكبير وواحدة صغيرة ١/٢ رانجو وتسمى كامبا(٥) وهى مكونة من خمس قطع خشبية تمثل كل قطعة درجة فى السلم الخماسى بينما فى الكبير كما سبق الإشارة تقوم بهذه المهمة قطعتان متجاورتان.

والآن وبعد حوالى عشرين عاماً من انقراض الرانجو.. ها هو يعود للحياة فى «عرايشية العبيد» و«الإمام الشافعى» و«عين شمس» وأصبح فى الإمكان معاودة الرقص على دقاته السحرية.

هوامش

(١) راجع كتاب «**علم الآلات الموسيقية**» للدكتور محمود الحفنى.

(٢) المصدر نفسه - لم يلحظ الدكتور محمود الحفنى ذلك وذكر أن القطع الخشبية فى الماريمبافون (الرانجو) متساوية السمك.

(٣) **دراسات فى التاريخ الاجتماعى لمصر الحديثة**، ز.ج. بير، ترجمة عبدالخالق لاشين.

(٤) المصدرنفسه.

(٥) من الجدير بالذكر أن متحف الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة لاتوجد لديه أية نسخة للرانجو الكبير أو الصغير.



دايــة وماشـطـة

مقابلة أجرتها :

صفاء عبد المنعم

مع انتشار الوعى والتعليم أصبح طب أمراض النساء يلعب دوراً فى زيادة الوعى الصحى لدى السيدات، ومع انتشار المستشفيات والعيادات الخاصة بدأت تندثر أو تختفى مهنة **الداية**.

والداية - كما هو متعارف - هى القابلة التى تقوم بتوليد النساء فى البيوت، وتقوم بطهارة البنات، بالإضافة إلى أنها كانت أحياناً تقوم بدور الوسيط فى تزويج البنات (الخاطبة)، وكان هذا نادراً؛ لأن هناك مهنة (الخاطبة) وكذلك (الدلاّلة) والماشطة أو الحفّافة وأحياناً تقال النتّافة هى التى كانت تقوم بتمشيط العرائس فى الأفراح. والداية كانت تلعب هذا الدور فى بعض المناطق. لم يكن الدور واضحاً ومحدداً إلا مع انتشار الأزمات الاقتصادية، وخروج بعض السيدات الفقيرات للعمل.

وهذا العمل ليس تطوعيًا، بل تأخذ عليه أجراً وأحياناً تحدده، أو يكون هناك تسعيرة موحدة. عكس عمل (المغسِّلة) أحياناً يكون عملاً تطوعياً لوجه الله.

- إيه عمل الداية؟

الداية هى اللى بتولد الستات. وساعات يقولوا عليها مولدة - قابلة - بلانة.

- طيب فيه عمل تانى؟

آه ممكن تبقى ماشطة أو مغسِّلة.

ماشطة يعنى توضّب العرايس، تزوقهم وتحففهم.

- يعنى إيه تحففهم؟

يعنى تشيل الشعر من الجسم.

وساعات يقولوا ماشطة - حفّافة - نتّافة.

- فيه أعمال تانية بتقوم بها الست؟

كتير قوى خدى عندك زمان كان فيه ملاّية؛ تملا مياه بالبستلة من الحنفية العمومية للبيوت.

خدّامة؛ تشتغل فى البيوت تطبخ وتكنس.

خبازة، عجّانة؛ تعجن وتخبز عند الناس، خصوصاً العيش المرحرح؛ لأنه بيحتاج شطارة.

خيّاطة ؛ تقوم بتفصيل الهدوم للناس.

عرّافة؛ تشوف البخت وتضرب الودع.

ودى مهنة (الغجر) بيبيعوا أمشاط وعقود وغوايش بلاستيك فى السوق، وساعات كانوا يدقوا ويطهروا.

يعنى إيه يدقوا؟

يعنى يعملوا وشم على الإيدين، عروسة، أبو زيد، يرسموا نخلة، حاجات كدا بيقولوا بتحوش المرض. مش بيقولوا دا داقق عصافير.. يعنى مجنون، وكانوا يدقوا له عصفورة هنا على جنب راسه فوق الودن.

ـ طيب ليه غجر، ومين الغجر؟

الغجر دول ناس كانوا بيجوا زمان عندنا فى البلد ويفردوا الخيش بتاعهم أيام المولد ويقعدوا. وساعات كنا نقول عليهم (نورْ ـ غزّ) أصلهم حرامية.

ـ طيب فيه عمل تانى؟

كودية زار.. ودى بتدق الزار فى البيوت أو عندها فى بيتها.

ـ لمين ـ تدق الزار لمين؟

بيقولوا للى جتّته ملموسة.. يعنى جتّته مش خالصة ركبوا عفريت وليعوذوا بالله.

ـ إيه صفات الداية؟

تكون ست جامدة.. يعنى قوية ـ جريئة ـ ويكون لسانها حلو مع الناس.. وبشوشة مش كشْرة وتحفظ سر البيت اللى تدخله.. والسيرة الكويسة.

ـ إمتى ميعاد الطهارة والولادة؟

الولادة ملهاش ميعاد، وقت ما الطلق ييجى للواحدة أروح أجرى على طول.

ـ الطهارة؟

الصبح بدرى فى الفجر قبل الحر عشان الجرح.. دا حتى منعوها الأيام دى، يعنى بنعملها فى السر.

ـ ليه؟

بيقولوا الحكومة منعت طهارة البنات.

مع إنه غلط.

ـ ليه؟

البنات تفور قوام وتهيج مع الحر ولبس البناطيل. واليومين دول البنات بتكبر وما فيش جواز.

ـ ليه؟

الظروف والغلا.

ـ إمتى تحسى بالعجز وانت بتولدى؟

لما العيل يكون مدير، أو جاى بجنبه أو رجل واحده.

بس المستشفيات دلوقتى أحسن، نظافة، وبيلحقوا الواحدة بسرعة.. يعملوا قيصرى.

يعنى فى مرة كنت بولد واحدة وكان عيل نزل والتانى معرفتش أنزله.

خلتهم خدوها على المستشفى فتحوا لها بطنها ونزلوا العيل.

ـ إيه الفرق بين الداية والدكتور؟

الدكتور لا بيحمى ولا بيكبس ولا بيعمل سبوع. وبعدين الدنيا اتغيرت.

ـ إزاى؟

يعنى الناس بقت ع الموضة.

يعملوا السبوع أى كلام يدوروا شريط ويغنوا ويفرقوا الكياس والهدايا.

ـ طب قوليلى السبوع إزاى؟

اليوم الأول: رمى الخلاص بعد سماع تلات أذنات.

اليوم التانى: احمّى الأم وأكبس جسمها.

اليوم التالت: آجى أشق عين العيل بفص ملح ومية بصل.

اليوم الرابع: أخرم السبع فولات واعمل عقد نعلقه فى رقبة العيل.

اليوم الخامس: أحمّى الأم ـ وأكحل العيل وأحمّيه.

اليوم السادس: التبيته.

أحمى الأم والعيل وأكحلهم.

ونجيب صينية قلل فيها مية وفول وفلوس فضة ونزوّق القلة أو الأبريق ونقيد الشمع.

اليوم السابع: نرقى الطبق (فيه سبع حبوب) كنسة العطار وأرش الملح، وندق للعيل، ونهزه فى الغربال ونزفه.

- حد بيعمل كدا النهاردا؟

لأ. قليل قوى... كله أى كلام.

يجيبوا السبوع جاهز، ويغنوا ويفرقوه.

- أنتِ زعلانه؟

لأ. كله بتاع ربنا والرزق ده بتاعه.

ما أنا بناتى ولدوا فى المستشفى.

بس زمان الحاجة كان لها طعم وفرحه؟

- إزاى؟

يعنى الأغانى الحلوة بتاعتنا، وفرحة الأم والأهل والعيال.. كان أحسن.

- ولْدْتى كام مرة يا حاجة؟

كتير قوى.. كلهم كبروا دلوقتى.. وأنا بطلت من زمان.. صحتى راحت.. والنظر بقى على قده.

- إزاى اتعلمتى المهنة؟

خالتى كانت داية مشهورة وحبت تاخد أمى معاها لكن أبويا رفض.. رحت أنا كنت أشيل لها الكيس وآخد اللى فيه النصيب.

- إمتى ولّدتى أول مرة؟

فى يوم خالتى تعبت وانا رحت مكانها.

- خُفتى؟

ربك والحَق كنت خايفة، لكن دى ماكنتشى بكرية يعنى كانت وِلْدِتْ قبل كدا، وربنا سهلها.

- ولّدتى واحدة توأم؟

قليل قوى اللى كانت تجيب توأم، لكن النهاردا كتير قوى، وفيه بتجيب تلاته وأربعه. أنا بنتى جابت تلاته.

- ليه؟

غضب من ربنا.. وكمان الكيماوى اللى فى الأكل. والدوا بتاع منع الحمل.. هنعاند ربنا. دا كله برزقه.

- إيه هى طرق علاج العاقر؟

زيارة القبر بليل.. أو تحط راسها جوّه قبر مفتوح. أو تاخد ليفة الغسل وتستحمى عليها.

- ليه؟

عشان يحصل لها قرفه ونفسها تتكسر.

وساعات كنا نرمى فى وشها تعبان تقوم تتخض وتخاف.. ممكن تكون اتخضت زمان خضه تودى خضةً.

- نسمع عن الطفل المبدول هو إيه؟

الطفل المبدول ده تكون أمه فرحانة إنها جابت واد، تقوم كدا هى بتغيظ أخت جوزها عشان هى جابت بت، تروح بليل تبدل الولد.

(العيل يفضل يزرق ويبقى مسفوط وميبطلش عياط أبداً).

نقوم نجيب الطفل دِه ونحطه فى التربة ساعة صلاة الجمعة لمدة ٣ جمع ونقول خدوا ابنكم المبدول وهاتوا ابننا المعدول.

- إيه هو السقط؟

فيه سقط صغير ده متكنش الروح نزلت فيه يعنى ابن شهور، نحط عليه شوية ملح ونخيط عليه كيس وأمه تعلقه زى حجاب.

وفيه سقط كبير نزلِت فيه الرِوح، ده يتغسل ويتكفن ويندفن ونوصى التربى يعْدله كويس عشان ما ينقلبش على وشه ويمنع أمه من الخلف.

- وإيه كمان ؟

بيقولوا إن الطفل اللى بيندفن فى التربة يرحم اللى فيها أربعين يوم.

واللى تموت أمه ويندفن معاها تدخل الجنة من غير حساب.. هو يرحمها.

وساعات ناس تجيب السقط وتستحمى عليه عشان تخلف.

- بتخدى أجر كام ؟

بالجودة اللى فيه النصيب.

- إيه هو الوَحَم ؟

الوحم ده يعنى الواحدة تشم ريحة حاجة فى غير أوانها، أو نفسها تهفها على حاجه مش موجوده.

والوَحَم ده أصلاً دلع نسوان، عايزه تورّى جوزها وأهله إنها حامل بقى ولازم تِدلّع.

- إيه الأمراض التى تصيب الوالدة ؟

حمى النفاس.

النزيف.. الضعف.. قلة الأكل.

- طيب ليه بيدخّلوا داية مع العروسة ؟

زمان كان العرايس والعرسان خام، وطيبين على نياتهم.

كان العريس من دول يضرب لخمة وميعرفش ياخد وش العروسة.. يعنى (يفض غشاء البكارة). كنت أوريه يحط صباعه فين ويلف الشاش إزاى وساعات كنت أدارى على العروسة لما تكون معيوبه يعنى مش بنت.. أكون مجهزة شاش معايا وعليه دم حمام.. أو إزازة فيها دم وأرميها على وركها من غير ما يشوفنى.. أو أحط لها حوصالة

- طيب ليه دم الحمام، وإيه الحوصالة ؟

دم الحمام مش زفر مالوش ريحه.

والحوصالة دى كيس صغير، حوصالة حمامة أملاها دم وأحطها وأنا بأقلع العروسة يقوم يحط صباعه يلاقى دم.

- ده مش غش ؟

ولا غش ولا حاجة.. أنا بَسَّتّر وليه جايز تكون كانت عبيطة.. ويعدين فيه بنات دمها قليل أو معندهاش..

وفيه واحدة تكون نفسها تِتسّتر أسترْها.

أو يكون هو وهى.. وأهلها ميعرفوش حاجة أسترّها ربنا يسترنا.

- إيه الأمثال اللى بتتقال على الداية ؟

بيقولوا:

«داية وماشطة».. وده دليل الشطارة.

«ابن الداية.. يكرم عشان خاطر أمه»

«البطن ما تجبش عدو»

«هنونى ومننونى وأعرف اللى ولدونى»

«لو كانت الداية أحسن من الوالدة ـ يا كترة العيارة»

«يا أم الولد حطى الولد فى الجيب
الواد زخيرة للعجز والشيب»

- أشكرك يا ست فاطمة ؟

لا شكر على واجب يا بنتى.. مع السلامة.

الداية:

فاطمة على محمد، من الباجور، منوفية

العمر: ٦٢ سنة.

مكان اللقاء: القاهرة، الليمون، مطرية.

جماليات الحرف اليدوية

صفوت كمال

إن الاعتزاز بجماليات الحرف اليدوية التقليدية ذات القيمة الفنية، يؤكد الوعى بالذات الثقافية الوطنية. ويثير حوافز العمل الإيجابى، من أجل تحقيق وجود متواصل لهذه الحرف، التى تكشف بجمالية إبداعها، ودقة صناعتها عن خبرة الإنسان الحضارية فى صنع الحياة على أرضه، بإرادة حرة ونظر مستقبلى لما هو أفضل. فالحرف الشعبية بطبيعتها، تجمع بين مخيلة الإبداع، ومهارة تحقيق هذا الإبداع، بواسطة خامات متعددة ومتنوعة، وصوغ ذلك كله، فى إطار من العمل التكاملى، والانتماء الوطنى، وتضافر الوعى بالتراث القومى مع المأثور المعيش فى الحياة اليومية الجارية.

باعتبار أن هذه الحرف، هى تعبير مباشر عن التواصل الثقافى بين الأجيال، ومدخل آخر من مداخل الخبرة التطبيقية للمعرفة الإنسانية التى تميزت بها الثقافة المصرية.. من حيث إضفاء الجمال الفنى على المواد الخام، من خلال الرؤية الإنسانية لجماليات الحياة، فيتحول ما هو نفعى إلى ما هو فنى؛ بل قد يعلو هذا النتاج ليكون له قيمة متحفية أو تاريخية تؤكد الاعتزاز بنتاج أبناء الوطن، الذين تخصصوا فى هذا المجال الحيوى، من المهارة الفنية والتقنية الإنتاجية، بفطرة سوية وخبرة يدوية فى استخدام المواد الخام، بمفرداتها المتفرقة أو المجتمعة فى نسق متميز من أنساق المهارة الفنية. فيطعم الصانع الفنان المعدن بأحجار كريمة، أو يطعم الأخشاب بالأصداف والمعادن، أو تصاغ المعادن والأحجار الكريمة فى قطع من المصاغ والحلى ذى الصبغة الذاتية للمجتمع، أو تتداخل قطع الزجاج الملون مع الأخشاب والأشكال الزخرفية المصنوعة من الجص، فى تكامل فنى يجعل للضوء الطبيعى انبهاراً فنياً، أو استخدام الخيوط المغزولة من الحرير أو الصوف أو غير ذلك من مواد خام فى عمل تكوينات فنية لها استخدامات فى الحياة اليومية. بالإضافة إلى فنون الغزل والنسيج والحياكة والتطريز، وفنون الخيامية وأشغال النقش والرقش على الحجارة فى العمارة التقليدية، وصناعة الفخار مزينة بتكوينات من وحدات زخرفية نباتية أو هندسية أو بشرية، تشكل كلها معاً منظومة إبداعية، تعطى المادة الخام مهما كان نوعها.. أو قيمتها المادية.. قيمة إنسانية جمالية بمهارة التعبير وحبكة التكوين. وإذا تتبعنا عشرات من هذه الحرف اليدوية والأشغال الفنية، تبعاً لمجالات استخداماتها أو تنويعات خاماتها، وأشكال مكوناتها وبنية تنويعاتها، لفاق الحصر الدقيق كل توقعات محتملة، أو افتراضات متخيلة.

فالحرف الشعبية الفنية بتوارث مكوناتها، وعناصر بنيتها الفنية، وتتابع مأثوراتها، بين ما كان وما هو كائن، تفوق

الحصر؛ لأنها فى حيوية دائمة، ونتاج دافق، وإبداع مستمر، وترتبط ارتباطاً وثيقًا بمعطيات الحياة نفسها، واستخدامات الإنسان المصرى لمعطيات الطبيعة على مر العصور فى حياته اليومية، كل جيل يضيف أشياء أو يغير أو يعدل بعض الأشياء، ليستوى فى النهاية العمل اليدوى فى الحياة اليومية الجارية إبداعًا مستمراً له قيمته الإنسانية كإبداع حضارى يعبر عن موقف الإنسان من تجربة الوجود، ونظرته للحياة.

تعبير حضارى:

لقد شكلت الحرف اليدوية الشعبية، ذات القيمة الجمالية والفنية، جانبًا مهمًا فى الحضارة المصرية، كما أن الإبداع الفنى الشعبى المصرى، منذ أقدم العصور فى مصر القديمة، وإلى الآن فى تواصل ثقافى حى، سواء فيما هو ماثل للآن فى صناعات الخشب، وأشغاله الفنية، أو فنون أدوات التجميل والزينة والمصاغ والحلى.. والأزياء.. وآنية الفخار والمرمر.. ونسيج الحصر والخوص وأشكال مشغولاتها الفنية من حصير وخوص مجدول، وسومار وسيقان أشجار العنب بل سبقت صناعة الحصير ومشغولاته صناعة الفخار وتشكيلاته.. وتشكل من هذه المنتجات وغيرها على تتابع الحقب الزمنية، وتنوع معطياتها الفكرية والعقائدية، ومنتجاتها الفنية وآثارها الخالدة والحياة المعاشة، صيغًا وأشكالاً فنية لها وجودها الأصيل ومتغيراتها الفنية فى مسيرة الحياة على هذه الأرض الطيبة التى كل ما عليها هو من نتاج الإنسان المصرى. ولقد تميزت الثقافة المصرية بخصوصية إبداعية فى الربط بين ما هو نتاج شعبى وحرف يدوية، وبين ما هو نتاج فردى له خصوصيته الذاتية وبين ما هو نتاج جمعى له سماته العامة، فى وحدة وثيقة العرى قوية الوشائج؛ لأنها فى كلا الحالتين تعبير عن فكر ووجدان جمعى.

تكامل الإبداع الفنى:

وفى الواقع أن عملية التكامل بين ما هو فردى فى الإبداع الفنى وبين ما هو جماعى شعبى، هى عملية مهمة فى إضفاء الأصالة على كل ما هو حديث، وإضفاء البهاء الفنى على كل ما هو تقليدى وشعبى.

ولقد عبّرت الحرف الشعبية الفنية عن التكامل الفنى فى الإبداع الفنى الشعبى المصرى. بل أخذت طابعها المتميز فى التعبير عن ثقافة المجتمع وعن فطرته السوية فى إدراك الجمال والتعبير عنه.

وتعتبر الحرف التشكيلية الشعبية من أقدم أشكال التعبير الفنى التى حملت لنا قصة الحياة الإنسانية المصرية. والتى هى أصل راسخ من أصول الحضارة المصرية.

فى الواقع أن أية عملية تنموية تسعى للعمل على تحديث الحرف الفنية اليدوية، لابد أن ترتبط بعملية تحديث المجتمع ككل، فالحرف الشعبية ذات القيمة الفنية بأنماطها وطرزها التعبيرية المختلفة ومواد ووسائل هذا التعبير، تنمو بنمو المجتمع وتزهو وتزدهر بمدى اعتزاز أبناء المجتمع أنفسهم بالحفاظ عليها واستخدامها داخل البيت وخارجه، وأن تقتنى داخل البيت لا كجزء تكميلى أو تجميلى؛ بل كجزء نفعى له استخداماته فى الحياة اليومية الجارية.

وأضرب مثلاً لذلك بسيطاً فى أدوات الشرب من أكواب وأطباق نستوردها وهى مصنوعة من الفخار ونتجاهل منتجاتنا نحن الفخارية رغم ما تتميز به من أصالة فى الاستخدام اليومى.

وأشكال الأثاث والعلب الخشبية والأزياء التى تَغْفلُ الآن فى صناعتها المحلية الوحدات الزخرفية المصرية الأَصل. الوحدات الزخرفية التى تضفى جمالاً خاصًا على هذه المصنوعات.. بل أشكال المصنوعات النحاسية وغيرها التى أخذت فى الضمور، والبعد عن أصالتها التعبيرية بما تتطلب من خبرة فنية فى نقوشها الحلية اليدوية أصبحت فى حاجة إلى رعاية تقنية وفنية، التى بدأت تنزوى على استحياء أمام التحولات الساذجة فى تقديم منتجات يدوية ترضى ذوق السائح الذى هو أيضاً أصبح يجافيها ويبحث عما هو أصيل من النتاج المصرى، الذى له شخصيته الفنية الأصيلة، ووحداته الجمالية المعبرة عن حيوية الإبداع المصرى فى تواصله التاريخى.

رعاية الحرف الشعبية:

فى الواقع أن رعاية الحرف الشعبية؛ بل سائر الفنون التشكيلية، على تعدد مجالاتها. ونشرها بين الأجيال المتتابعة هو أمر فى غاية الأهمية لا للتزويج الاقتصادى، وإنماء الدخل القومى، أو لتشجيع أصحاب هذه الحرف، على الاستمرار فى ممارستها، بل هو أمر يرتبط بتنمية الوعى الوطنى، وتأكيد الشعور بالانتماء والاعتزاز بمنتجات بلدنا النية الحضارية.. باعتبار أن هذه المنتجات الفنية هى تعبير عن ذات الإنسان المبدع والمستهلك المستقبل لهذه المنتجات.

استلهام الإبداع الشعبى:

لا شكل أن استلهام أو توظيف مواد الإبداع التقليدى، أو الشعبى فى أعمال ومتجات فنية محدثة.. مع استخدام معيات التكنولوچية الحديثة وإمكانات التطور الصناعى فى النتاج الكمى. سوف يساعد بلا أدنى شك على نشر الوعى بثقافة الأمة؛ بل شكل مهارة الصانع اليدوية لها الأولوية فى التقييم الفنى لهذا النتاج الفنى، وفى تحقيق التواصل الثقافى والفنى بين الأجيال بشكل مباشر وغير مباشر فى آن.

إن معرفة دلالات الإبداع الفنى فى الحرف اليدوية، هى معرفة بالقيم العليا الجمالية، التى تحدد شخصية المجتمع.

والفنان المبدع الحديث، الذى يستوحى أو يقتبس أو ينقل عملاً من أعمال الإبداع الشعبى، تراثاً أو مأثوراً، أو يستخدم أو يوظف مواد من هذا الإبداع، أو عناصر مختارة منه، لابد وأن يدرك بوعى تام وبخبرة فنية دقيقة، أنه يتناول جانباً مهماً من جوانب مكونات ومقومات المهارة الإبداعية، والخبرة الفنية والإدراك الجمالى للمجتمع.

لذلك كان من الأهمية أن يعرف الفنان المادة الشعبية، التى يستخدمها معرفة كافية، وأن يدرك مكوناتها الطبيعية، سواء كانت من نتاج بيئته الطبيعية، أم وافدة إليه. وأن يحرص على إدراك وظيفتها فى الحياة اليومية للمجتمع، مع تحديد أهميتها فى عمليات التسويق الداخلى، والخارجى.

الحفاظ على تقنيات الحرف اليدوية الفنية:

١ ـ إن الحفاظ على الخصائص الفنية لمنتجات الحرف الشعبية، لا يكون من خلال الدعم الاقتصادى لها فحسب، ولكن لابد وأن يكون ذلك مواكبًا لترقية مهارات صانعيها ومبدعيها، واتساع مجالات تسويقها داخليًا وخارجيًا، وتوفير المواد الخام الجيدة، وتنمية المهارات الفنية فى استخدامها، مع العمل على توسيع مجالات استخداماتها مع تنوع موادها، ووظائفها وأشكالها الفنية. فالحرف الشعبية بطبعتها، هى مصدر من مصادر إثراء الدخل القومى للمجتمع.. وتحديث معطياتها والدقة فى تقنياتها.. والارتقاء بأشكالها الجمالية وتحقيق الصدق فى نوعية موادها الخام هو السبيل المهم فى الحفاظ عليها، حتى يكون مجالات اقتنائها هو شكل من أشكال الاعتزاز بالنتاج الوطنى وزيادة الدخل القومى.

٢ ـ إن تشجيع الهوايات الثقافية والفنية والأنشطة الفنية فى مجال الحرف اليدوية بين فئات من المهتمين بهذه الحرف من بين المثقفين وأصحاب المهن الأخرى من أطباء وأدباء وفنانين إلى غير ذلك هو عامل من عوامل إثراء عمليات الإبداع الفنى والاعتزاز بممارستها.

٣ ـ إصدار دوريات متخصصة علمية وفنية فى هذا المجال من مجالات الإبداع الفنى الشعبى فى مختلف القطاعات الجغرافية فى مصر هو تأكيد على القيمة الثقافية لهذا الإبداع والإعلام عن أهميته القومية، وقد يكون من المهم ن تقوم هيئة قصور الثقافة بهذه المسئولية الثقافية والفنية والاقتصادية فى تحقيق ذلك.

٤ ـ إصدار موسوعات متخصصة حول طرز وأنماط الحرف الشعبية. مع تأريخ لكل حرفة وتحليل لجمالياتها، وبخاصة أنه لا تتوافر موسوعات فنية عن الفخار المصرى أو الكليم أو السجاد المصرى الشعبى، والأزياء المصرية التقليدية، رغم أصالتها وجمالياتها التاريخية. ولم تصدر إلى الآن موسوعة تعرف بطورها التاريخى أو خصائصها فى بعض قطاعات مصر التى تتميز بأشكالها وخبرتها الفنية. مثل أزياء الوادى الجديد وسيناء وأشغال التلى.. إلى غير ذلك من التنوع المكانى والنّوعى، والثراء الفنى لهذه الأزياء وجمالية زخرفتها وفنون تطريزها.. ويندرج هذا أيضاً على الحلى والمصاغ الشعبى رغم توافر دراسات أكاديمية عن كل ذلك، على اختلاف مواد كل نوع منها وأساليب صناعتها وحرفها الفنية.

٥ ـ العمل على نشر الدراسات الأكاديمية والبحوث العلمية والفنية التى تمت عن الحرف الشعبية اليدوية الفنية.

٦ ـ التوسع فى إنشاء المتاحف الإقليمية والمتاحف النوعية، التى تقدم نماذج من هذه الحرف. أو إقامة متاحف متخصصة فى مجال محدد من مجالات الإبداع الفنى اليدوى. وعلى سبيل المثال إنشاء متحف لأشغال السومار والخوص، من سلال وأبراش وأنية ذات خصائص نفعية جمالية، ولها قيمتها الفنية مثل سلال الفيوم وأطباق النوبة، وحصير الشرقية، إلى غير ذلك من حرف ومواد لها تاريخها ولها جمالياتها.

٧ ـ إقامة مسابقات فنية بين أصحاب الحرف كل على حدة، ومنح جوائز مادية مجزية عن الدقة فى إتقان الحرفة وفنية العبير الجمالى.

٨ ـ إن النظر العلمى والتخطيط الدقيق للنهوض بالحرف الشعبية اليدوية الفنية هو رؤية واعية لمقومات الذات الثقافية للمجتمع والاعتزاز الوطنى بخبرات أبناء المجتمع، والعمل على أن يعلم الكبار الشباب أسرار المهنة.

٩ ـ إن الإعلام عن أنماط وطرز الإبداع الفنى للمجتمع هو نشر وإثارة للوعى الوطنى بقدرات الذات القمية فى الحفاظ على خصوصيتها الثقافية.

١٠ ـ إن الحفاظ على مقومات الحرف الشعبية اليدوية الفنية، هو حفاظ على هوية المجتمع الحضارية، فى تواصلها الثقافى الحى وشخصيتها القومية، فى إضفاء الجمال على كل ما يحوط حياة الإنسان، وختاماً أقول: إنها مسئولية قومية وعملية وفنية فى آن معاً.



حرفة التطعيم بالصدف

حرفة شعبية

عامر محمد الوراقى

فى عمليات التطعيم يمكن استخدام الصدف والعاج والعظام وبعض أنواع من الخشب ويمكن إضافة الذهب والفضة والأحجار الكريمة، انظر موسوعة الحرف التقليدية بالقاهرة التاريخية الجزء الأول – جمعية أصالة خلف جامعة الأزهر بالدراسة.

مقدمة:

من خلال القيام بأعمال الجمع الميدانى فى منطقة الدرب الأحمر بالقاهرة ومن خلال ما ذكره بعض الإخباريين من أصحاب ورش التطعيم ومن خلال قراءة المراجع العلمية التى توفرت، تبين أن لهذه الحرفية أهمية خاصة ومفاهيم كثيرة، سنعرضها عرضاً علمياً للتعرف على أهم المعايير التى تحدد هذه الأهمية وهذه المفاهيم.

حرفة التطعيم بالصدف هى إحدى الصناعات الحرفية التقليدية وهى تمارس داخل ورش صغيرة، يعمل بها عدد محدود من الحرفيين تتميز منتجاتهم بالطابع اليدوى، وهى تلعب مع غيرها من الصناعات الحرفية دوراً مهماً فى رفع مستوى المعيشة وبالتالى الاقتصاد الوطنى. ولهذه الحرفة عدة جوانب، منها الجانب التاريخى والجانب الثقافى وأخيراً الجانب الاجتماعى.

وعلى الرغم من اختلاف العقيدة فى مصر من المسيحية إلى الإسلام فقد احتفظت فنوننا بالطابع الفريد الذى يمثل الروح المصرية الأصيلة بقيمها ومناخها وتكوينها الروحى محققة الوظائف النفعية والاجتماعية سواء أكانت شرفات المنابر فى المساجد، أو حجباً لفصل مصلى الرجال عن النساء فى أثناء أداء الصلاة.

وفوق تلك الوظائف النفعية تأتى الوظيفة الاجتماعية الخصوصية فقد اتسعت أغراض النجارة العربية مع أعمال الخرط والتطعيم وشملت أنماط كثيرة من الأثاث: مقاعد وأرائك ومناضد وخزائن وسواتر (براقانات) متحركة أو ثابتة، وقد اقتضى الأمر الارتفاع بمستوى الدقة والرهافة.

احتلت فنون التطعيم بالصدف أو بالخامات الأخرى مكاناً مرموقاً فى الفنون الحرفية لارتباطها بالنجارة العربية منذ فجر الحضارة الإسلامية فى مصر، بل هى قبل ذلك منذ العصر القبطى، حيث تواجدت أديرة وكنائس يعود بعضها إلى ما قبل الإسلام، حيث توجد بها حجب وسواتر ونوافذ باقية إلى اليوم، نلاحظ عليها الوحدات الزخرفية المستخدمة والمنفذة بالتطعيم بالصدف والعاج والعظم.

ولمصر شهرة كبيرة فى النجارة وفروعها مثل خرط الخشب والنجارة التعشيقية والتى تتم بدون استخدام المسامير أو الغراء وكذلك التطعيم منذ العصر الرومانى ثم استمرت مروراً بالعصور المسيحية والإسلامية حتى اتخذت الطابع العربى (المصرى) الحالى.

تداخلت تقنيات النجارة العربية مع الخرط العربى مع تقنيات أخرى مثل التطعيم بالصدف، أو سن الفيل والعظم والحشوات الخشبية الدقيقة.

عندما قام الفن الإسلامى فى عصر بنى أمية خاصة اتخذت مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامى، وكانت السيادة الفنية فى عصرهم للفنانين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الفنى ويطلق عليه الطراز الأموى.

الجانب التاريخى:

انتقل الطراز الفنى إلى الأمويين من خلال عناصر الفن المسيحى خاصة العناصر البيزنطية الممتزجة برواسب هيلينسية، وقد نفذ هذا الطراز بواسطة الولاة والقادة فى سائر المدن والأقاليم الإسلامية على يد صناع حرفيين كانوا ينتقلون معهم.

كلما انتقل النظام من دولة إسلامية إلى دولة إسلامية أخرى، كان الفن يتخذ اتجاهًا جديدًا، كما حدث فى العصر العباسى الذى تميز بالأساليب الفنية الفارسية.

نجح الأمويون فى فرض أسلوب الطابع الفنى الأموى على سائر الإمبراطورية كلها، ثم نجح العباسيون بعد ذلك فى فرض أسلوبهم الفنى، ثم نجح المماليك فى مصر خاصة فى القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة النبوية الشريفة.

ازدهر الطراز الفاطمى عندما فتح الفاطميون مصر سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م، ونجح على أيديهم بل ازدهر فى الشام بفضل الرخاء والتسامح الدينى، ويعتبر العصر الفاطمى أول من احتضن الفنون الإسلامية عامة.

ويعد العصر المملوكى أعظم عصور ازدهار الفنون الإسلامية حيث كانت المنافسة مستمرة بين السلاطين والأمراء فى الإنفاق على بناء المساجد والقصور والمدارس والفنادق والمستشفيات والوكالات والأسبلة وأضرحة الموتى.

بعد ذلك جاء الطراز العثمانى الذى أصبح يسمى بعصر الركود الفنى، بعد قيام الحكم العثمانى بنقل أفضل الحرفيين المهرة إلى الأستانة عاصمة الدولة العثمانية، لإقامة المنشآت فيها، ومازالت آثارهم باقية تدل عليهم شاهدة على ذلك هناك من بداية عام ١٥١٦م.

أدى ذلك إلى تدهور عشرات الحرف بمصر، ويحدثنا المؤرخون بأنها قد بلغت ٥٠ حرفة على الأقل.

وسرعان ما استعادت مصر - كعادتها - قدرتها على الإنجاب الحضارى وعلى تجاوز المحن، فنشأت أجيال جديدة عملت على ملء الفراغ، لكنهم لم يحظوا بنفس التقدير والرعاية من الحكام الجدد، بما يوازى ما كانوا عليه من المماليك.

حدث تحول تدريجى من الذوق الفنى نحو النموذج التركى حيث الشغف بالمظاهر الخارجية، والمغالاة فى استخدام التفاصيل الزخرفية، مع ضعف روح العظمة والشموخ فى العمل الفنى.

عثر المنقبون عن الآثار الإسلامية على تحف خشبية مطعمة بالصدف والعظم والعاج، وترجع هذه التحف إلى فجر الإسلام فى مصر، وخير شاهد على ذلك هو تواجد بعض هذه النماذج فى المتحف الإسلامى بالقاهرة.

الوظائف النفعية:

من لم ير القاهرة لم يعرف عز الإسلام؛ لأنها هى حاضرة الدنيا وبهجتها وبساتينها، والقاهرة متميزة لشخصيتها المصرية التى أثبتت وجودها وتجددها على مر العصور المختلفة التى تواكبت على الحكم، بأنماط كثيرة من التعبير الفنى دون وجود بعد عن جوهر ومضمون هوية الشعب المصرى.

دخلت مصر فى الإسلام فنشأت الحاجة إلى إقامة حجب فاصلة بين الرجال والنساء، سواء فى المساجد أو فى البيوت فكانت هناك حاجة إلى عمل ستائر ممثلة فى عمل راقانات من الخرط العربى والنجارة العربية مطعمة بالصدف خاصة الثابتة منها أو المتحركة.

وكانت هناك حاجة إلى عمل قطع الأثاث الخشبية المزخرفة بالتطعيم خاصة لعائلات التجار والموظفين.

وكانت هناك حاجة لعمّل صناديق (شكمجية) لحفظ المجوهرات والأحجار الكريمة وإلى عمل الخُورْنِقات لحفظ الأوراق والمستندات المهمة.

ودعت الحاجة إلى عمل أطباق للطعام وللزينة وعمل الأزرار الصدفية، والأطباق النجمية للزينة فكانت هذه الأشياء تطعم بالصدف أو بالعظم أو سن الفيل؛ ويرجع ذلك إلى متطلبات الحالة الاجتماعية التى يعيش عليها الناس. نتيجة الابتعاد عما يتنافى مع العقيدة الإسلامية، أدى ذلك إلى اتجاه الفنان المسلم إلى عمل زخارف إسلامية حديثة ممثلة فى الوحدات الهندسية مثل المثلث والمربع والدائرة والمعين هذا بالإضافة إلى الوحدات النباتية ممثلة فى الأوراق والفروع وأغصان الأشجار وثمارها.

وتكرار الوحدات الهندسية أدى إلى إبداع تكوينات لا نهائية، مما أدى إلى إيجاد مداخل جديدة للإبداع التقنى

والحرفى للتعبير عن أحاسيس ومشاعر إنسانية للفنان المبدع والمرهف بالحس الإسلامى.

مع بداية العصر المملوكى دخل الفن مرحلة الشباب والنضج فأخذت المنتجات الخشبية - المطعمة بالصدف وسن الفيل والعظم - تنتشر فى المساجد والقصور والوكالات، فقد اكتسبت طابعًا أكثر رقة وحساسية وتنوعًا فى الإيقاع داخل المسطح الواحد بين الكثافة وبين المحدودية واللانهائية فى الوحدات الزخرفية، ويسمى بعصر الركوكو والباروك.

تعريف التطعيم:

التطعيم هو عملية لصق الصدف أو العظام أو سن الفيل أو العاج أو بعض الخامات الأخرى التى تثبت على المنتجات الخشبية مع عمل المعالجات حتى تظهر بالشكل الجميل المطلوب.

ونجد فى كتاب المعجم الوجيز - الطُعم فى النبات هو عملية يلصق فيها جزء من ساق نبات يسمى بالطعم، بساق نبات آخر مثبتة جذوره ويسمى بالأصل، فيتم اتحادهما معًا بعد ذلك - طعم كذا بعنصر كذا لتقويته أو تحسينه، أو اشتقاق نوع آخر منه - طعم الخشب بالصدف ونحوه، ركّبه فيه، وذلك للزخرفة والزينة.

والتطعيم بالصدف والخامات الأخرى مهنة يدوية يستعمل فيها ذكاء وخبرة وإبداع وفن الحرفى وثقافته لعمل أشكال زخرفية ذات طابع عربى إسلامى بأشكال هندسية مع وحدات نباتية، وهذه الخامات (حسب طلب المشترى) يتم رصها على وجه الخشب مباشرة أو يتم وضعها غائرة داخل الخشب بعد عمل تجارب للوصول إلى المقاس المطلوب والمناسب مع عمل المعالجات التى يستخدم فيها الخامات الطبيعية.

قد يتطلب الأمر إلى التطعيم بخشب الأبنوس والخشب الأحمر والموجنة والليمون، وذلك حسب الأشكال الزخرفية الفنية المطلوبة، كما يمكن الاستعانة بمواد راتنجية تتلائم مع الخامات الخشبية.

تعريف الصدف:

هو ذلك الغطاء الخارجى الصلب الذى يفرزه الحيوان المائى، وكذلك الأصداف الجيرية لكثير من أنواع الرخويات وتنطبق على الهيكل الخارجى للسرطان والقشريات الأخرى، فقد استغله الإنسان من قديم فى حياته اليومية، فصنع منها صحاف للطعام والماء، ولصلابته استعمله الإنسان لتذويب الملح لعمل القطرة وذلك بطريقة دلك الملح بواسطة قطعة من حجر الديوريت الأسود أو البازلت بعد إضافة قليل من الماء.

طرز وأنماط التطعيم بالصدف:

١ - الطراز الفارسى:

عبارة عن أشكال زخرفية تحتوى على مشخصات إنسانية وحيوانية ووحدات نباتية.

٢ - الطراز العربى:

عبارة عن عروق من الصدف تم تنفيذها بالأشكال العربية، إضافة إلى أوراق وفروع نباتية، وكذلك الزهريات والمشاعل والطيور والعصافير التى استخدمها صانع الأثاث.

٣ - الطراز الفرعونى:

وهو عبارة عن أشكال مستوحاة من الفن المصرى القديم، وقد انتشر هذا النمط خلال ربع القرن الأخير مع حاجة السوق السياحى إلى إشباع احتياج السائح إلى منتجات تذكره بالحضارة الفرعونية الأكثر شهرة وإغراء بالنسبة له، وهو على عكس الفنون الإسلامية، يعتمد على المشخصات والموضوعات الأسطورية.

٤ - الطراز البلدى:

وهو عبارة عن أشكال ووحدات هندسية تعتمد على الإيقاع التكرارى لوحدات المثلث والمربع والدائرة والمعين، وقد يكون التطعيم على المنتجات الخشبية له دور أساسى، وقد تكون مكملاً، وهذا يرجع إلى ما يتطلبه المنتج نفسه سواء كان للاستخدام العادى أو العرض المتحفى، ويتم تصنيعه وفق نماذج النجمة الخماسية أو السداسية أو الثمانية، وهكذا فى حلقات لا نهائية تُشعر المشاهد بأنه متصل بالسماء.

تجهيز الصدف للتطعيم:

يمر الصدف الخام بعدة عمليات تبدأ بالتجليخ للتخلص من حراشيف السطح الخارجى، وذلك بعد أن يمكث الصدف منقوعًا فى الماء لمدة أسبوع أو أكثر، بغرض تليينه كى يسهل استخدامه، ويساعد التجليخ أيضًا فى ظهور الألوان الطبيعية للصدف وهى تمثل ألوان الطيف التى تعكسها.

يتم تقطيع الصدف إلى أجزاء دقيقة، بأبعاد وزوايا معينة سمكها من واحد إلى اثنين ملم، مع عمل شرائط عرضها أقل من ١ سم، ويتم ذلك بواسطة منشار يصنعه الصدفجى بنفسه، ثم تؤخذ الأشكال الدقيقة مثل المربعات والمثلثات والدوائر

والمعينات كل على حدة ليتم توزيعها على الصدفجية للبدء فى عمليات التطعيم، وكأنها حروف لغة يتم من خلالها صياغة نصوص إبداعية تتوقف على موهبة كاتبها.

أنواع وأماكن تواجد الصدف:

يوجد الصدف فى قاع المحيطات والبحار، وتتمثل أنواعه فيما يلى:

١ - الصدف الأبيض:

خاص بمنطقة الغردقة وله استخدام خاص فى القيمة الفنية والمادية وهو يشبه الصدف اليابانى (العروسيك) وهو النوع المفضل فى أعمال التطعيم.

٢ - الصدف سريديا:

وهو صدف صغير من البحر الأحمر بمنطقة السويس والغردقة وبعض دول الخليج.

٣ - الصدف المحار:

من النيل وهو أقل أنواع الصدف قيمةً، وله استخدامه الخاص، والحرفى يضع كل نوع من الأنواع فى مكانه المناسب.

٤ - الصدف الصناعى:

الأكريلك ويعتبر بديلاً للعظم وهو ما نسميه بالطبخ وهى مادة سائلة تأتى جاهزة من الخارج والآن تجهز بمصر بديلاً من المادة الخام المستوردة.

٥ - الصدف العروسيك (اليابانى):

وهو النوع المفضل لأنه سهل الاستخدام ويعطى ألوان الطيف جلية واضحة.

٦ - الصدف الأسترالى:

وهو نوع آخر من العروسيك ولكنه أقل من النوع اليابانى لأنه يعطى ألوان الطيف بدرجة خفيفة.

٧ - الصدف السويسرى:

وهو نوع من أنواع العروسيك ولكن لونه أزرق.

طريقة العمل:

يبدأ العمل بعد تقطيع الصدف إلى وحدات صغيرة وتخليقها على زوايا ٤٥ درجة أو ٧٢ درجة وهى عبارة عن زوايا معينة تتجاور مع بعضها حسب الأشكال السداسية على زاوية ٦٠ درجة، أو شكل ثمانى على زاوية ٢٢,٥ درجة، أو على شكل مربع بزاوية ٤٥ درجة.

يتم عمل تصميمات الزخارف من الذاكرة التى استوعبت حياة الحرفى؛ لأنه يعمل فى هذه الحرفة منذ أن كان صبياً وحسب ما يطلبه الأسطى الحرفى الكبير منه أو صاحب الورشة.

يتم أخذ المقاسات على القطعة الخشبية مباشرة، كذلك يتم عمل التحليق بواسطة السرّاق (المنشار) ثم يتم لصق الصدف بواسطة الشوكة الخشبية التى تثبته بواسطة الضغط عليه وعلى السطح المراد تصديفه.

بعد ذلك يتم ملء الفراغات بمادة البوليستر السوداء أو البيضاء أو حسب لون الأرضية المطلوبة، ويترك العمل حتى الجفاف، ثم تزال الزيادات والنتوءات بالصاروخ الكهربائى ثم بعد ذلك بالصنفرة الخشبية ثم الصنفرة الناعمة.

يدهن العمل بالجمالكة ثم يُلمّع ثم يطرح المنتج للبيع فى السوق المحلى، أو يعرض.

أدوات العمل اللازمة للتطعيم:

١ - المنشار الصينية: وذلك لشق العرضات ويدار بالكهرباء.

٢ - المنجلة: تساعد فى تنزيل العرضات وربطها بالصندوق.

٣ - السراق: عبارة عن صفيحة منشار ساحقة صغيرة، وذلك من أجل تقطيع الأجزاء الصغيرة والمقطوعة بزوايا مختلفة.

٤ - الشوكة: عبارة عن عصا خشبية لتثبيت الصدف.

٥ - أزاميل، شواكيش صغيرة، مبارد ناعمة أو خشنة، قصافات، سنابك، وهذه الأدوات يتم صناعتها محلياً.

وهذه الأدوات لا يمكن الاستغناء عنها للقيام بعمل التطعيم.

المصطلحات الخاصة بحرفة التطعيم:

١ - كبب: يعنى ضيق الزاوية.

٢ - افرد: يعنى وسع الزاوية.

٣ - دق هرشة: دق دقة خفيفة.

٤ – دق عليها مسمار: يعنى إن المطلوب ١ ملم.

٥ – اللصق عايم: يعنى أن مادة التطعيم تحتاج إلى ضغط للتثبيت.

٦ – مرابيع: تعنى قطعاً مربعة على زاوية ٩٠ درجة.

٧ – مثاليث: تعنى قطعاً مثلثة على زاوية ٣٥ درجة.

٨ – على البلدى: تعنى الطريقة العادية حسب الاجتهاد.

٩ – مثلوتة: على شكل مثلث.

١٠ – شعيرة: تعنى نقشة (موديل).

١١ – شرشيبه: تعنى رسمه.

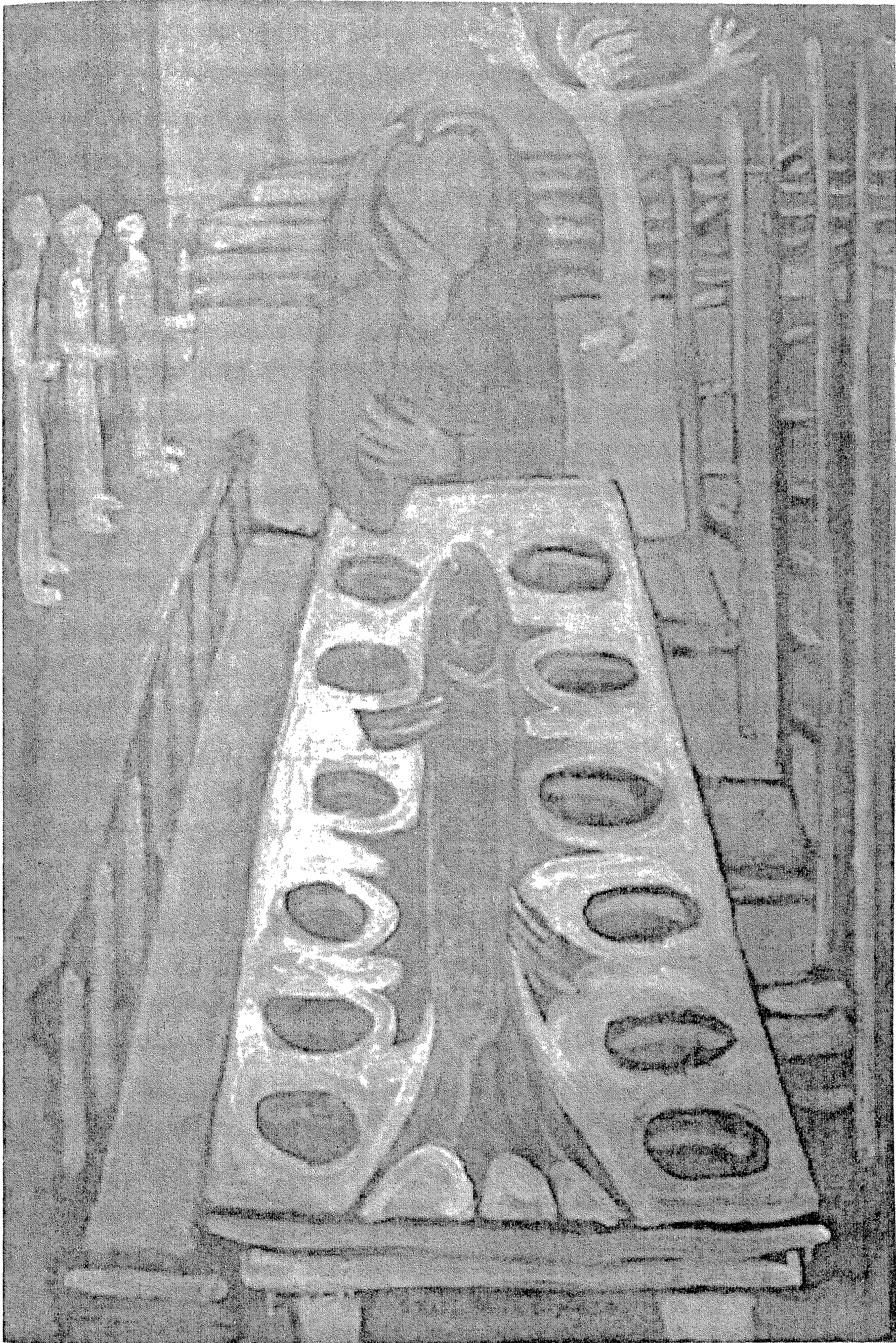
١٢ – زرنشان: تعنى الزاوية.

١٣ – الربطات: تعنى المثمن والمسدس.

١٤ – الصنجر: تعنى استخدام القطع الصغيرة لتطعيم العلب والصوانى والترابيزات.

شيخ الطريقة (الحرفة) :

إذا كان لكل شيخ طريقة فإن لكل صنعة شيخ وله مكانته الأدبية والاجتماعية، وهو الذى يقوم بحل المشاكل التى بين العمال وصاحب العمل أو المشاكل الإنتاجية أو الاجتماعية، وهو حلقة الوصل بين أصحاب الورش وبين المسئولين عن الصناعة.



وحدة الحيوان فى التشكيل الشعبى

سونيا ولى الدين

لم تكن وحدة الحيوان خطوطاً مجردة، أو تشكيلات جوفاء؛ ولكنها حملت فى ثناياها أبعاداً عميقة الجذور، وتعد وحدة الحيوان من أقدم الوحدات التشكيلية على الإطلاق عندما خطها الجد الأول على الكهف اتقاءً لشرها أو بحثاً عنها لطعامه، فصور الوحوش والكائنات الأخرى. ومع مسيرة الإنسان على سطح البرية وتراكم تجاربه وصراعاته، ازدادت تلك الوحدات المرسومة خاصة بعد ظهور الديانات الطوطمية ثم الديانات السماوية، فبدأت تتأصل هذه الوحدات لتشكل جانباً مهماً فى الذاكرة الإنسانية التى صنفت هذه الوحدات المتكدسة عبر الزمان إلى رموز تستدعى وقت الحاجة لتبرز أهم مشاعره، حتى إن بعض هذه الوحدات وصلت لمرحلة التقديس، وانطلقت تصورات الإنسان إلى العالم الميتافيزيقى ليجسد بيده ما يعرفه وليس ما يراه، تلك التصاوير التى استخلصها من الميثولوجيا القديمة والأساطير.

ولقد روى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه عن الرسول (ﷺ) أن الله خلق فى الأرض ألف أمة منها ستمائة فى البر وأربعمائة فى البحر(١).

ومن الطرائف التى رويت عن صيد الحيوان ما ذكره إخوان الصفا فى رسائلهم إذ تقول القصة : إن عيصو بن إسحق كان صاحب صيد، وكان كلما خرج للصيد خرج عليه ابن النمرود فيأخذ صيده، ولما اشتكى عيصو إلى أبيه أفهمه أن النمرود يرتدى قميص آدم الذى خرج به من الجنة وعليه صور كل البشر والحيوانات والكائنات فما كان من آدم إلا أن يضع

١- القزوينى - غرائب الموجودات وعجائب المخلوقات - ص٣٣٩.

يده على الحيوان المراد صيده فيقف الحيوان أعمى لا يتحرك فيأخذه[٢]. ويندرج تحت مسمى الحيوان كما وصف القزوينى والدميرى والجاحظ كل ما لا يعقل ولا ينطق.

وقد استخدمت مفردات الحيوان فى الممارسات السحرية أيضاً إذ أوصى البونى فى كتابه بالاهتمام بالتصوير فقال: أحسنوا التصوير فى الطلاسم المصورة فيكون مناسباً للعمل المطلوب، كما قال دمرغاش فى منظومته: وأحكموا التصوير فى الأعمال لتبلغوا المقصود من الآمال، وقال صاحب المنثور: البشر جامع لكل البشر والجن جامع لكل الجن والأملاك جامع لكل ملك والحيوان جامع لكل حيوان.

وتحمل رموز الحيوان تاريخاً عريقاً يعكس موروثات ثقافية تؤكد الشخصية المصرية والعربية. وتقوم هذه الورقة البحثية على إبراز أهمية الحيوان ومدى ارتباطها بالإنسان مما يفسر الكثير من الوحدات التشكيلية الشعبية.

فقد تمخضت الحضارات المتعاقبة على مصر والمنطقة العربية عن الكثير من الرموز التى كانت تقدس فى الأزمان الغابرة، وبعد نزول الأديان السماوية تحولت إلى رمز للتيمن أو التبرك تحايلاً من العقلية الشعبية عليها لإبقائها بجانبها ومن هذه الرموز رمز الحية.

الحية :

هو اسم يطلق على الذكر والأنثى معاً وصوتها الفحيح، ويطلق فى العربية على الكاتم للعداوة[٣]. إن الحية فى التراث الشعبى التشكيلى أوشكت أن تكون أهمها على الإطلاق لما لها من تاريخ عريق مع الإنسان، فلقد قدست فى الحضارة الفرعونية وقتلت فى المسيحية والإسلامية وهو ما تبينه خطوط المبدع الشعبى. ففى الحضارة الفرعونية اعتلت تيجان الملوك والملكات حيث كانوا يستمدون منها القوة والحياة ويتردد فى الأساطير قول الحية: «أنا سيتو[٤]، ممتد السنين أموت كل يوم وأولد من جديد». وسيتو هو الثعبان الأزلى الذى لايموت، وكان أشهرها ثعبان الصل فقد كان حامى إله الشمس، كما كان لثعبان الكوبرا شأناً عظيماً، فقد أهداه كبير كهنة آمون إلى الملكة كليوباترا وكان أبوها الروحى الذى علمها حتى اعتنقت الديانة المصرية. وعندما عانقت كليوباترا الكوبرا وماتت قال عنها الكاهن: «لقد أثبتت طريقة موتها إيمانها بديانة مصر الفرعونية فالكوبرا سيدة الحياة التى كانت تتوج جبينها وهى رمز إله الشمس الذى ينتظر ليضم ابنته بجواره. كما ورد فى برديات بطليموس: إنه عندما ضل الإسكندر طريقه إلى معبد آمون خرجت له الكوبرا سيدة الحياة لتسير أمامه رافعة الراس إلى معبد آمون[٥]».

وللأفعى عند العرب موروث آخر ففى الجزيرة العربية فى العصر الجاهلى وقبل نزول الإسلام كان الناس يطوفون بالكعبة وكانت ردماً بدون ملاط، كما كانت غير مسقوفة وكان بها جباً بجوار بئر زمزم يلقى فيه بالقرابين والنذور والهدايا مثل العطور والطيب، ولكن حدث أن هناك نفراً من جرهم مثل إيساف ونائلة اختبئوا بداخل الكعبة لارتكاب ما حرمه الله فمسخا[٦] لحجرين حتى إن السيدة عائشة رضى الله عنها قالت: مازلنا نسمع عن إيساف ونائلة، كما سرق أحدهم وكان من جرهم أيضاً ويدعى «مليح» طيب الكعبة، فأرسل الله تعالى حية عظيمة لحراسة الكعبة تبرز على سور الكعبة لمن حاول دخولها، وكانت سوداء الظهر بيضاء البطن، فاغرة فاها، فلما أرادت قريش إعادة بناء الكعبة وتسقيفها حماية

٢- د. سليمان محمود - **الرموز التشكيلية فى السحر الشعبى.**

٣- الدميرى - **حياة الحيوان الكبرى لكمال الدين بن موسى الدميرى** - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص١٤.

٤- **الرمز والأسطورة فى مصر القديمة** - ص٢٣٦.

٥ - د. سيد كريم - **لغز الحضارة الفرعونية** ص٢١٦.

٦- جواد على - **تاريخ العرب قبل الإسلام** - حكى أيضًا جواد على فى كتابه أن هذين الصنمين عبدا فى العربية قبل الإسلام.

لها من مياه الأمطار وبنائها من الحجارة، خافوا من الحية التى كانت تحول دون ذلك، فتضرعوا إلى الله أن يعينهم على أمرهم، فأرسل الله طيراً كبيراً أسود الظهر أبيض البطن، انتزعها من الكعبة وطار بها ناحية أجياد، وقد حرست هذه الحية الكعبة خمسمائة عام، وحدث أن انكسرت إحدى السفن الرومانية على شاطئ جدة فذهبوا لإحضار خشبها للاستعانة به فى بناء الكعبة كما استعانوا بنجار قبطى يدعى باقوم، وكان ذلك قبل الدعوة بخمس سنين، وتم رفع الكعبة حوالى عشرين ذراعاً(٧). وتتكرر على مدى التاريخ فكرة الحية الحارسة منذ معبد آمون، وفى هذه القصة رمز الحماية وبداية لعهد جديد وزوال الخوف، فبقيت هذه الوحدة، وحدة الطائر الخاطف للحية، لترسم على الجلد، وعلى العربات الخشبية من الشمال إلى الجنوب، فهى وحدة ممتدة وباقية، كما اتخذت النساء أساوراً من ذهب وقلائد على شكل الحية أو الثعبان.

ولقد استخدمت هذه الوحدة أيضاً فى الممارسات السحرية الخاصة بالثعابين والحيات وهى عبارة عن طلاسم من الحجارة وقد نقش عليها عقرب يعلو حية ويقوم بلدغها فى رأسها على أن يكون النقش بساعة الزهرة، ويقال: إن حامل هذا الحجر لا تقربه ولا تلدغه حية(٨).

ونجد هذا الطقس السحرى واضحاً جلياً فى مثلث حلايب حيث تنتشر ثعابين الطريش وهناك يضع الرجال والنساء والأطفال حجاباً ويطلقون عليه كتاباً، يكتبه الفجير ويوضع فى حافظة من الجلد ويربط على الساق أو الذراع وهو خاص بلدغ الحيات(٩).

كما أنهم فى الواحات الخارجة إذا لدغ إنسان من الثعبان الطريش فإنه تذبح حمامة وتشق بطنها فى الحال وتوضع على الجزء الملدوغ فيسحب السم من جسمه(١٠)، كذلك نجد فى جارة أم الصغير بسيوة، أن شيخ القبيلة هناك الشيخ حسن يقوم بإسعاف الملدوغ بثقب بيضة ووضع الثقب على الجزء الملدوغ فتسحب البيضة السم وتصبح البيضة حمراء بلون الدم(١١).

العقرب:

ومن الزواحف التى تشغل جانباً كبيراً من الذاكرة الشعبية العقرب، وذلك لخطورته وغدره وهو يلدغ القدم الحافية. كانت أنثى العقرب تعبد فى الفرعونية وأشهرها العقربة سلكت(١٢) كذلك عندما هربت إيزيس من ست زودت نفسها بحرس مكون من سبع عقارب واخترعت تعويذة ضد سم العقرب وتقول التعويذة: «اتركه باسم تيفين ارجع إلى الأرض دون أن تدور فى الجسم أو تدخله»، كما أنه أجسام الربات لا تؤثر فيها السم ولكن التعويذة كانت لغير الآلهة، حيث كانت إيزيس محبة للخير فاخترعت تلك التعويذة لحماية البشرية من سم العقرب.

أما للميت، فكانت تنزع الإبرة السامة للعقارب حتى لا تؤذى الميت فى قبره، أما الأحياء فلهم تعويذة إيزيس، كما ذكر أنه كان يكتب اسم العقرب ناقصاً مما يضعفه فلا يستطيع أذية الإله رع.

ويروى الجاحظ أيضاً أنه عندما ذهب إلى سوريا لجمع مادة كتابه الحيوان لم يجد بسوريا عقارب، ولما سأل عن ذلك قيل له إن سوريا بها طلسماً يمنع العقرب من البقاء بها.

٧- جواد على، **تاريخ العرب قبل الإسلام**، ص٤١.

٨- د. حسن سليمان، **الرموز التشكيلية فى السحر الشعبى**، ص ٤١.

٩- سونيا ولى الدين - **عمل ميدانى بمثلث حلايب** عام ١٩٩٨ - ٢٠٠٠.

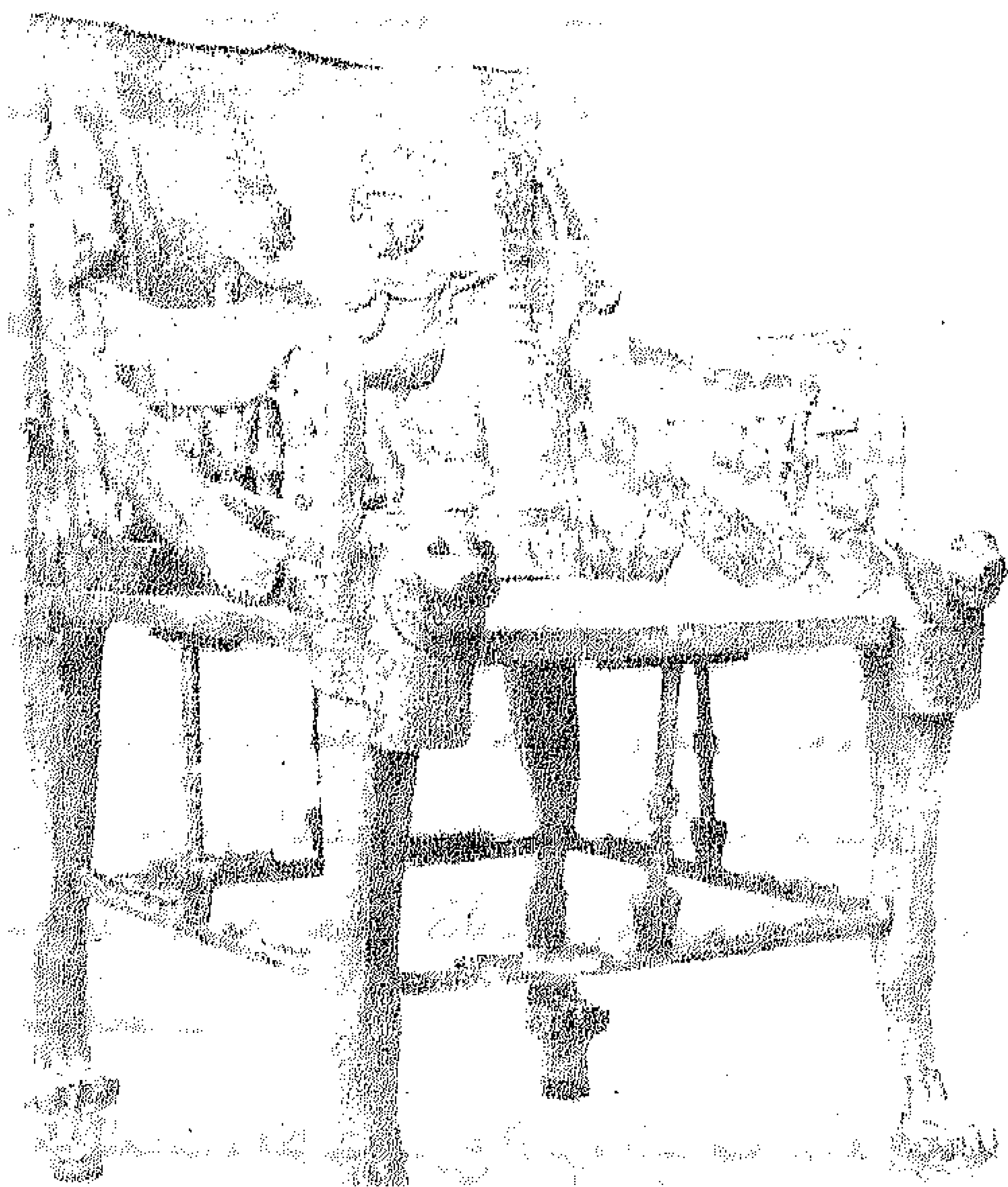
١٠- فتحية صادق عجب - راوية من الواحات الخارجة، باريس عام ١٩٩٩.

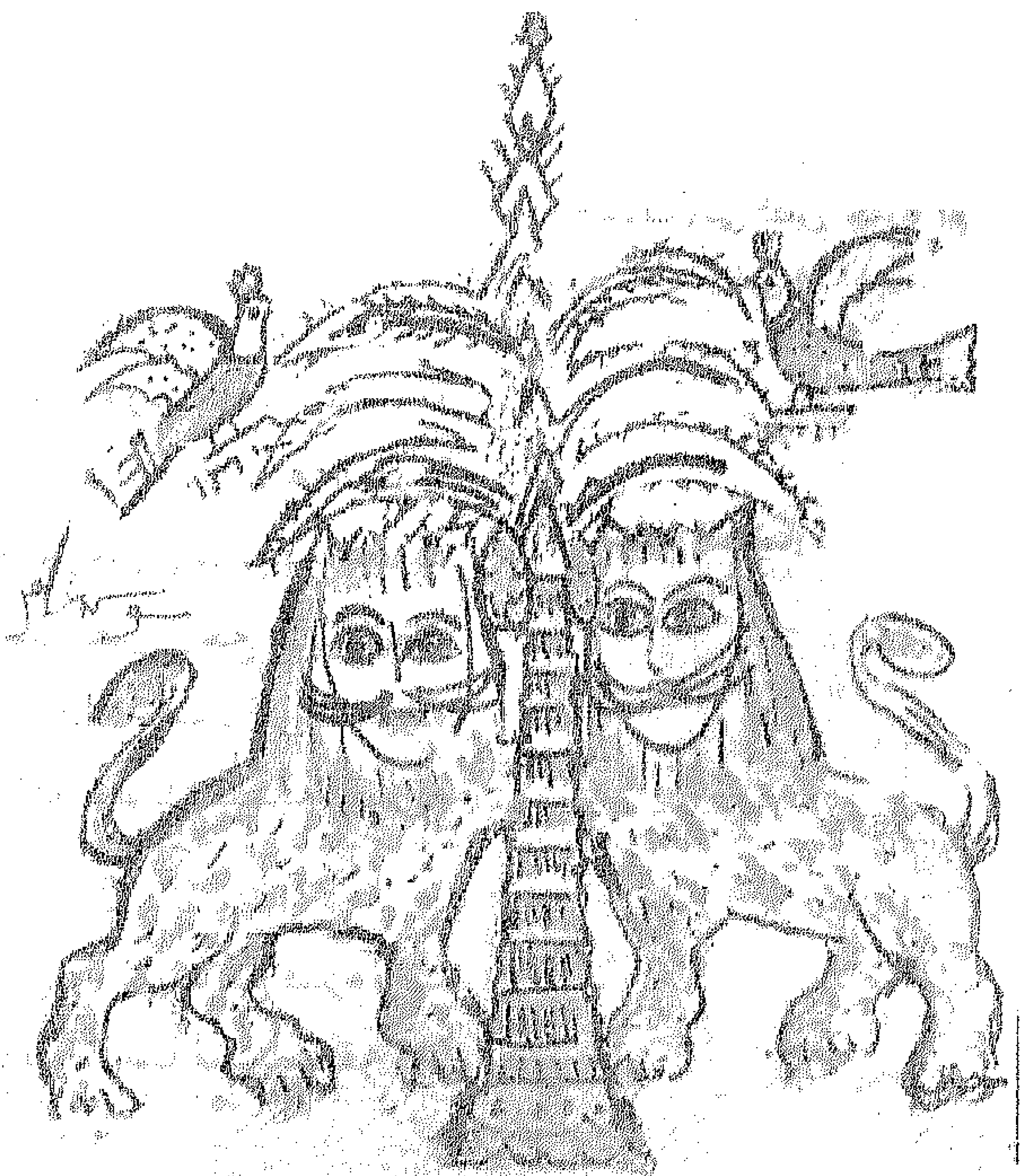
١١- سونيا ولى الدين **جارة أم الصغير** - عمل ميدانى ١٩٩٨.

١٢- **معجم الحضارة المصرية القديمة** - ص٢٣٤.









استخدم العقرب أيضاً فى الممارسات السحرية، وهى عمل صورة للعقرب مجزأة الرأس والرجلين واليدين معكوستين اليمين مكان اليسار والعكس. أما الذنب، فيرسم مقلوباً بحيث يبدو العقرب لادغاً نفسه وتدفن بجوار حجر ويدفن الحجر فى المدينة، واختير الحجر لأن العقرب والثعبان عامة يلبدان بجوار الحجر، حتى إنه فى جبل علبة يحاط البرش بالحجارة حيث يأتى العقرب أو الثعبان فيلبد بجوار الحجر ولا يدخل البرش فلا يؤذى من بداخله[١٣].

١٣- سونيا ولى الدين - عمل ميدانى بجبل علبة، فبراير ٢٠٠٠.

وظلت هذه الموروثات باقية ينقلها حاملو التراث حتى أصبحت رموزاً وتمائم وأحجبة وطب.

وينتشر العقرب فى البيئات الصحراوية لذا يوليه سكانها أهمية كبيرة، وفى التحصن منه، فنجد فى النوبة مثلاً أن المرأة تصنع عقرباً من الخرز الأصفر والعقرب الأصفر هو أشدها سماً، وتعلقه على باب دارها أو فى حجراتها، أو تقوم بقتل أحد العقارب وتطرحه على حجر فى وسط صحن الدار فلا تقرب العقارب من ذلك الدار[١٤].

١٤- حديث أجرى بداخل مركز دراسات الفنون الشعبية مع أحد المسنين النوبيين، عمره ٩٠ عاما، عام ١٩٩٨.

ورمز العقرب فى النوبة رمز للقوى الخارقة فوضعه سكانها فى نقوش جدرانهم وفى الخواتيم وعليه نص: «من نظر إلى هذا الرسم كل صباح لم يصبه سوء».

كذلك من الممنوعات فى النوبة للمشاهرة عقوبة قدرية لمن يخالف الطقوس كفقد اللبن أو أن الأم لا تلد مرة أخرى أو تصاب بمكروه، ومن هذه الممنوعات عدم قتل العقرب لأن روح التوأم ربما تكون متجسدة فيه[١٥].

١٥- الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة - ص٤٠ - إبراهيم شعراوى - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤.

وفى الواحات طرزته المرأة على مقدمة المحبوكة اتقاء لشره أو إرضاءً له فلا يؤذيها، كما أنه فى الواحات الخارجة، روت إحدى المسنات أنها تقوم بتطعيم أحفادها ضد العقرب فى الأسبوع الأول من ولادته بدهن فمه من الداخل بالترياق ويجلب من العطارين بالقاهرة ولكنه فى الأصل يجلب من العراق، مما يسبب نوم الطفل عدة أيام ولكنه يكون محصناً ضد لدغ العقارب[١٦].

١٦- فتحية صادق عجب - قرية باريس - الواحات الخارجة.

وفى الداخلة روى أحدهم أنه عندما كان تلميذاً فى مدرسة القرية كانوا يضعون عقربتين فى زجاجة بها زيت لإنقاذ التلاميذ إذا لدغ أحدهم من العقرب، فيدلك به الجزء الملدوغ فيبرأ من السم وذلك فى منتصف القرن الماضى[١٧].

١٧- عبد السلام حنفى من سكان قرية موط بالداخلة ويعمل حاليًا سائقًا بالقاهرة، وعمره ٦٣ عاما.

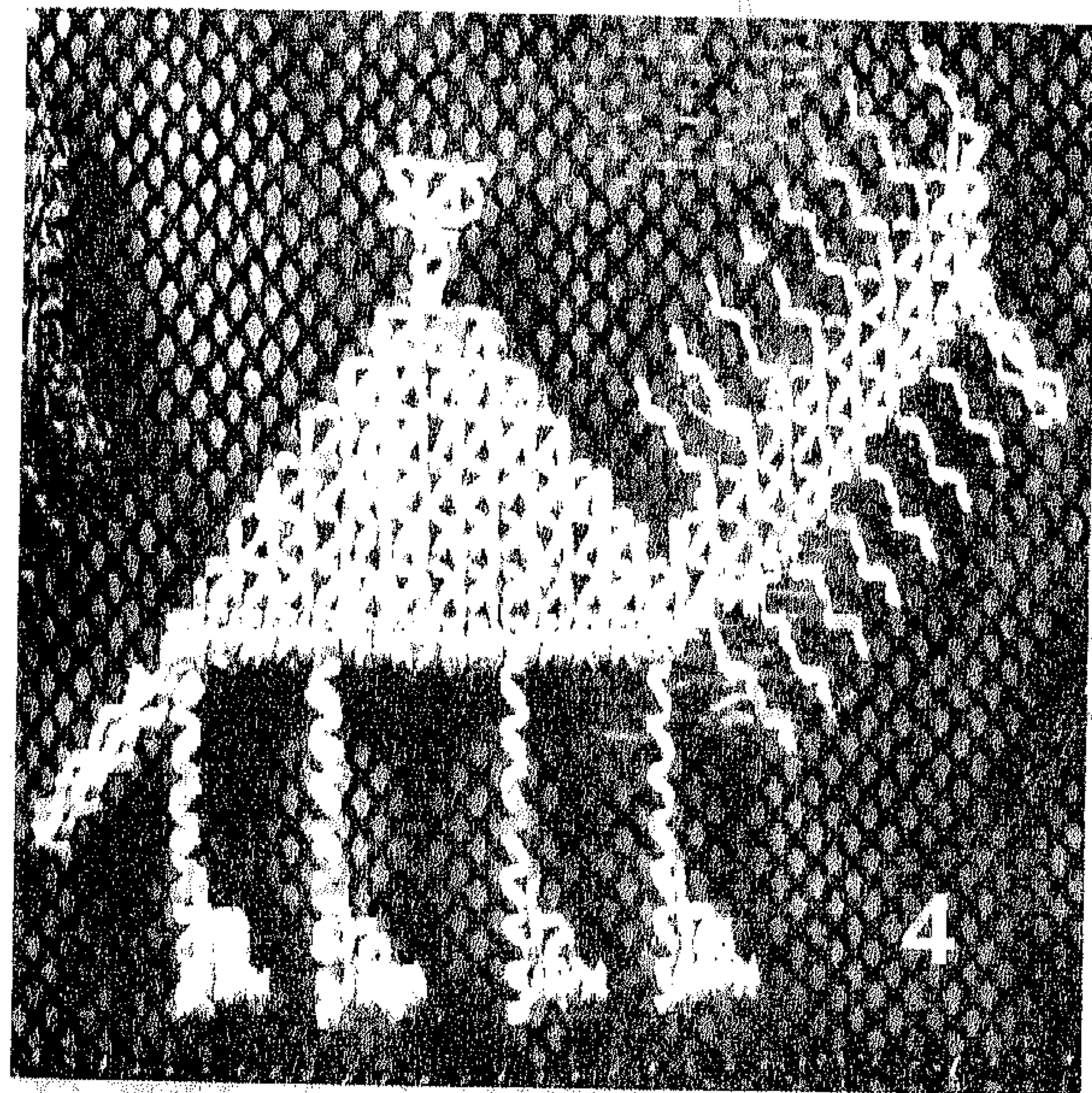
أما فى مثلث حلايب، فإنهم يلبسون نوعاً من الحمائل التى تعلق فى الرقبة، وهو عبارة عن حجر معروف بحجر العقرب ويجلب من قاع البحر الأحمر يطلقون عليه Tal Anoy Awe يوضع فى حافظة من جلد الغزال ويعلق فى الرقبة بشريطة من الجلد أيضاً[١٨]. ويذكر القزوينى أنه إذا حرق العقرب ودخن به البيت لم تبق فى البيت عقربة إلا هلكت، كذلك تشق بطن العقرب لإسعاف الملدوغ منه فى الحال بوضعه على الجزء الملدوغ، كما يقول إنه إذا أخذ عقرباً أسوداً كبيراً وجفف وعجن بالخل وطلى به البرص أزاله، ورماده إذا حرق يعجن بالدهن ويطلى به الشعر ينبت. وإذا لدغت العقرب المفلوج والمحموم شفى من الفالج والحمى. أما العقرب إذا لدغ الحية، فإنه يقتلها، فعندئذ تسعى إليه الحية سعياً لتأكله فإن أكلته برئت من سم العقرب وإن لم تجده تموت[١٩].

١٨- سونيا ولى الدين، مثلث حلايب ١٩٨٨ - ٢٠٠٠.

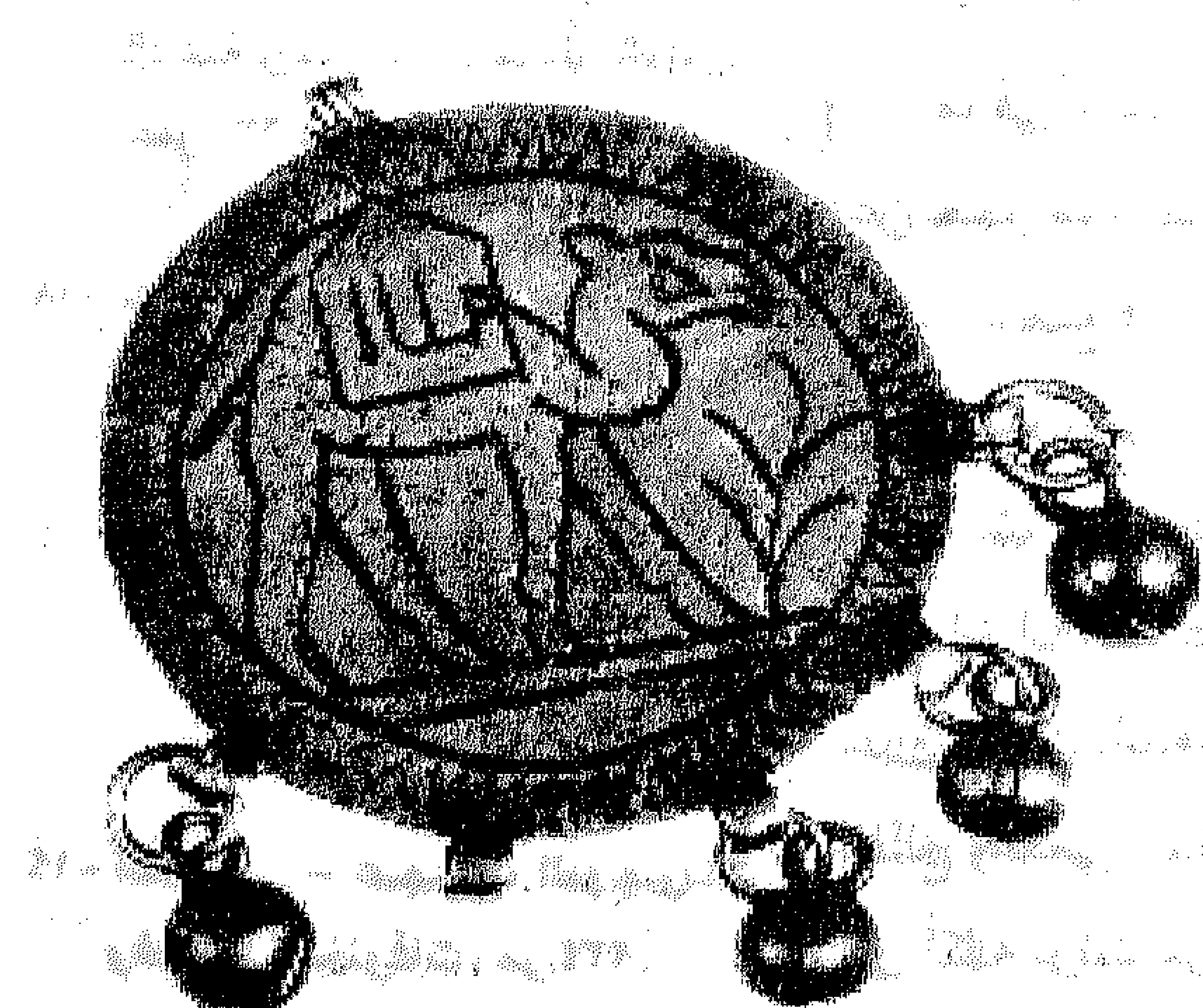
١٩- القزوينى - عجائب الموجودات وغرائب المخلوقات، ص٢٣٤.

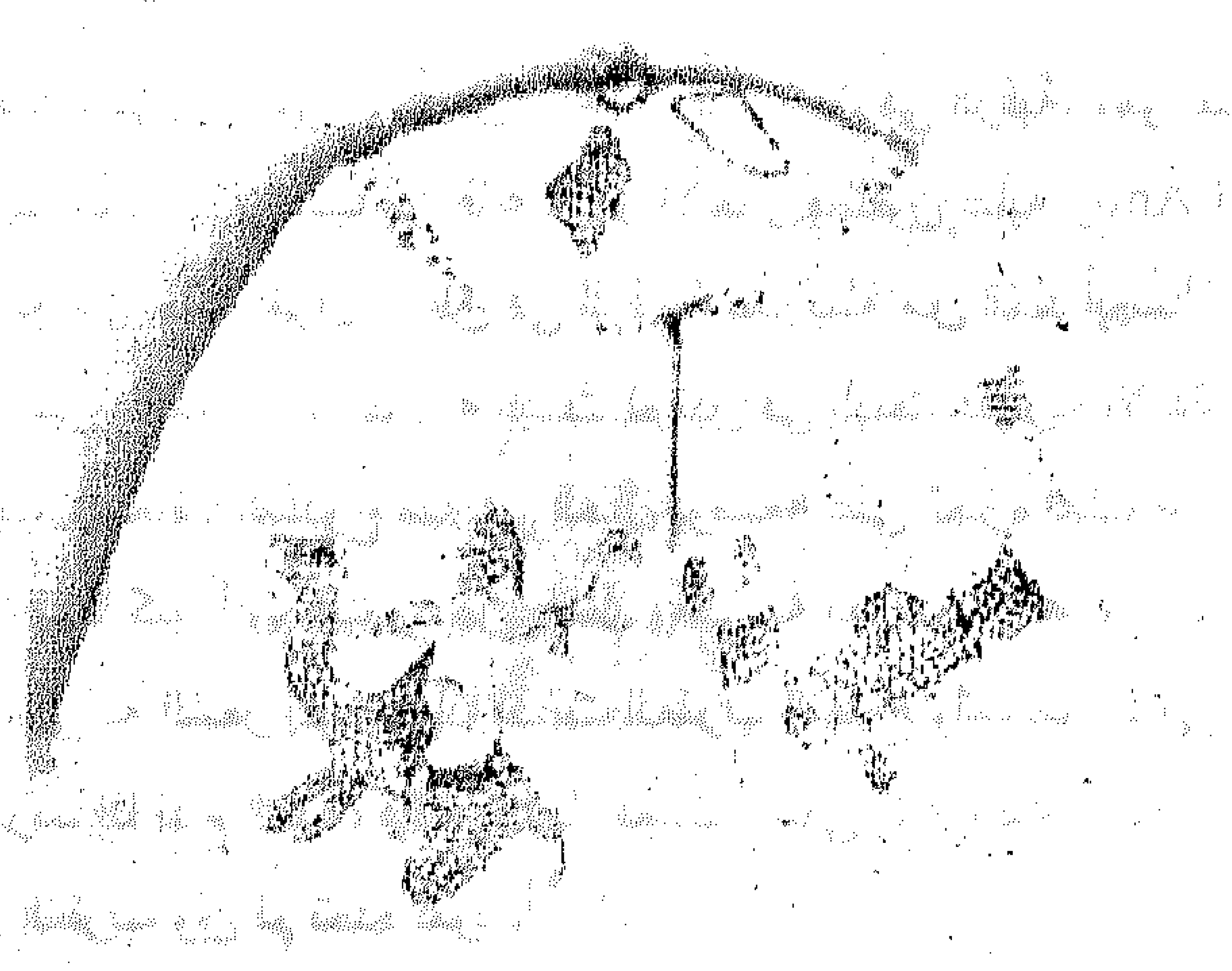





4







الجعل :

هو دويبة صغيرة تعيش فى الأماكن الرطبة الندية . ولما ظهرت الكتابة، اتخذت وحدة الجعل رمزاً لكتابة كلمة «كيبر» Keper بمعنى «باقى للوجود باتخاذ صور معينة» . واعتقد أهل هليوبوليس أنه مظهر من مظاهر الرب الخالق الذى أوجد نفسه بنفسه . ثم استخدم كأختام، ونقش على الخواتم الذهبية كحيوان مقدس وصورة من الإله، وكان يوضع بين أكفان الموتى وقد نقشت عليه الفقرة الثلاثون من كتاب الموتى والتى تقول: «أى قلبى، يا أوفى جزء فى كيانى، لا تقف شاهداً ضدى أمام المحكمة، لأنك الإله الموجود فى جسمى وخالقى والمحافظ على أعضائى» .

واستخدم الجعل كوقاية من السحر والمرض إذ كان يسود الاعتقاد فى العصر الفرعونى، أن المرض سببه الأرواح الخبيثة التى تلم بالإنسان، فكان يوصف للمريض مزيج من الزيت يوضع به رأس جعلان كبير وأجنحته ثم توضع فى دهن الأفعى ثم تسقى للمريض(٢٠) .

مازالت تلك الوصفة تستخدم حتى وقتنا هذا ولكن استبدل دهن الأفعى بزيت الزيتون(٢١) وهى إضافة الزمان حيث أوصى الرسول ﷺ بدهن الجسم بزيت الزيتون لإبعاد الشيطان، وأيضاً لما له من فوائد متعددة . وأيضاً فى المسيحية عندما نزلت مائدة عيسى عليه السلام وكان معها أرغفة على أحدها زيتونا(٢٢) .

ولقد روى القزوينى فى فوائد الخنفساء أو الجعلان من الناحية الطبية أن تسائل رجلاً ماذا أراد الله بهذا حسن شكلها أم طيب رائحتها، فابتلاه الله بقرحة حار فيها الأطباء وذاع يوماً صيت أحد الأطباء فأمر بأن يأتوا به لعلاجه، فحدث أن أحرق خنفساء وذر رمادها على القرحة فشفى منها وضحك الحاضرون(٢٣) .

ويتبدل الزمان وتتراكم المعارف والمعتقدات ولكن يبقى الرمز حياً، تحفظه الذاكرة الإنسانية لنجد أن تلك الوحدة زينت معاصم النساء فى شكل أساور من العاج وكذلك على شكل أقراط، كما أنها تهدى لجلب الحظ على شكل حجر أزرق يعلق فى دلايات فى الجنوب . وروت إحدى الفتيات عن جدتها وهى من أسوان أن هناك تمثالاً كبيراً فى أحد المعابد بجوار البحيرة المقدسة، تطوف حوله الفتيات الراغبات فى الزواج ينظرن إلى البحيرة المقدسة(٢٤) .

السمكة :

أما إذا انتقلنا إلى ثقافة البحار لوجدنا أن السمكة هى ملكة هذا العالم . لما كان لها من قدسية خاصة، وتاريخاً قديم قدم الإنسان على وجه الأرض، فنجد أنه قد حفظ فى المتحف المصرى أحجار نقشت عليها شكل السمكة ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ، وللسمكة دور بارز فى إبراز الكثير من الثقافات فى المجتمعات العربية والمصرية . ولقد قدست السمكة فى الحضارة الفرعونية فصنعوا لها التماثيل والتمائم واحترمها قدماء المصريين وخاصة البلطى منها الذى كان معبودا فى إسنا وحنطوا كثيراً منه(٢٥) . وكان الدافع وراء هذا التقديس أنها من عطاء الإله حابى.

كذلك قدست السمكة فى العصر القبطى، حيث ذكر الرازى أن المائدة نزلت من السماء على عيسى عليه السلام وكانت عبارة عن غمامتين إحداهما فوق الأخرى ومغطاة بحرير

٢٠- **مصر والحياة المصرية القديمة** - أدولف غرمان ترجمة عبد المنعم أبو بكر أستاذ بكلية الآثار جامعة فاروق. محمد كمال أمين المتحف المصرى.

٢١- يستخدم بعض المعالجين الشعبيين فى محافظة القليوبية هذه الوصفة لعلاج البواسير - أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية.

٢٢- **نزهة المجالس ومنتخب النفائس** للشافعى الصافورى ص ٤٢٤ .

٢٣- القزوينى - **غرائب الموجودات وعجائب المخلوقات** ص٤٧٤ .

٢٤- الطالبة سماح عبد الفتاح، أسوان، قرية المضىء، حديث بمركز الفنون الشعبية عام ٢٠٠٢ .

٢٥- **دائرة المعارف الإسلامية** - المجلد الثالث - كتاب الشعب - القاهرة.



من الجنة، فكشفه عيسى عليه السلام، فإذا بسمكة مشوية عند رأسها ملح وعند ذيلها خل، وحولها خمسة أرغفة وزيتون وعسل وسمن وجبن ودقيق. ولما استفسر كبير الحواريين شمعون عما إذا كانت هذه السمكة من طعام الآخرة أم الدنيا أجابه المسيح أنها من اختراع القدرة الإلهية، فقال: يا روح الله لو أريتنا آية أخرى، فقال: يا سمكة أجيبى بإذن الله فوقفت على ذيلها وفتحت فاها، ثم عادت مشوية كما كانت، فأكلوا وشبعوا ثم طارت ولم ينقص منها شيء، وقد أمر الله عيسى أن يخص بها الفقراء قبل الأغنياء وقد أكل منها سبعة آلاف، وقد ذكر القرطبى أن المائدة نزلت عليهم أربعين يوماً من وقت الضحى، فصار يوم نزولها عيداً للنصارى حتى يوم القيامة[٢٦].

كما ذكر بلوتارخ أنه فى زمنه أى فى القرن الثانى الميلادى اندلعت الحرب بين أهالى مقاطعة البهنسا الواقعة فى مركز بنى مزار بالمنيا، وأهالى مقاطعة أسيوط وسبب ذلك أن أهل أسيوط قد أكلوا السمكة التى كانت معبودة فى البهنسا ورداً على ذلك انتقم أهالى البهنسا لأنفسهم بأن قبضوا على كلب وأكلوه وكان الكلب معبوداً فى أسيوط ودارت رحى الحرب بين المقاطعتين ولم تتوقف إلا بتدخل أباطرة الرومان فى ذلك الوقت[٢٧].

كما ذكر الصافورى فى نزهة المجالس أنه بينما كان سيدنا سليمان عليه السلام يتوضأ خلع خاتمه ودفع به إلى زوجاته فطار أحد الشياطين وألقى بالخاتم فى البحر وابتلعته سمكة وكان أن اصطادها أحد الصيادين ودفع بها إلى سليمان عليه السلام فوجد الخاتم بداخلها.

وينتشر رمز السمكة فى النوبة على شكل أحجبة من المشمع الملون التى تضعها العروس فى حجرتها طلباً للنسل الوفير وهو التوحد مع الرمز كذلك وجدت السمكة فى الصعيد مكان عبادتها القديمة ولكنها اتخذت وحدة للتبرك والتيمن بدلاً من التقديس، وطرزت على الطرح ونقشت على المكاحل والأحجبة الفضية والحلى الذهبية فى القاهرة ودمياط.

أن تكون السمكة وحدة أساسية فى البيئات الساحلية أو التى تقع بالقرب من النيل فهو شيء طبيعى، ولكنها وجدت بشكل غزير فى واحة سيوة التى تبعد عن البحر بحوالى ثلثمائة كيلو، وقد روت الأسطورة فى سيوة أن وليا يدعى سيدى سليمان وله الكثير من الكرامات وأول كرامة له عندما كان جنيناً، فيحكى أهل سيوة أن والدته قبيل ولادته شعرت برغبة طاغية لأكل السمك وكادت أن تموت فى ولادتها المتعثرة ولا توجد أسماك بسيوة، فإذا بطائر يلقى إليها بسمكة من نافذة حجرتها التى كانت مفتوحة فأخذوا السمكة وأعدوها لإطعام الأم وسرعان ما وضعت طفلها سليمان، ومنذ ذلك الوقت فكل امرأة حامل فى سيوة يجب أن تأكل السمك المملح ربما تلد ولداً مثل سيدى سليمان[٢٨]. ولم يكتفوا بذلك ولكن رمز السمكة نقش على التمحجوين وهى إسورة من الفضة التى يجب أن تضعها العروس فى معصمها، كما نقشت على التعلاقين التى ترتديه الفتاة التى بلغت سن الزواج طلباً للخصوبة، وطرزته المرأة على الإشراح داحواق وهو ثوب الزفاف السيوى ويطلقون على هذه الوحدة «تسمكت».

وكانوا يطلقون على السمكة اسم إنجسى بمعنى الأخت، وهو ما يفسر عزوف النوبى عن أكل السمك لارتباطه بالسمك والنهر ارتباطاً أخوياً، وكان يسود المعتقد فى النوبة أن النهر به عالم من الناس لهم دور وربما أن تتقمص الأرواح روح هذه الأسماك فإذا أكلناها نكون قد أكلنا فى جوفنا أصهاراً لنا فى الدين، ويذكرنا هذا بتحريم أكل الطوطم[٢٩].

٢٦- **نزهة المجالس ومنتخب النفائس** للشافعى الصافورى - ص ٤٢٤.

٢٧- حسن سليم، **موسوعة مصر القديمة** - الجزء ١٦.

٢٨- د. أحمد فخرى - **واحات مصر - واحة سيوة** - السلسلة الثقافية الأثرية والتاريخية، هيئة الآثار المصرية ١٩٧٣.

٢٩- **الخرافة والأسطورة فى بلاد النوبة** - إبراهيم شعراوى - ص ٦٣، ص٩٢ الهيئة العامة للكتاب.

ونجد فى رشيد أن الصيادين فى بحيرة إدكو فى المزارع السمكية ينادون السمك البلطى والبورى بنوع من التمتمات فتخرج السمكة لترديد تلك التمتمات فهى تعرفه لأنه(٣٠) هو القائم على إطعامها، ويؤكد دورها العظيم فى حياته هو وأجداده وهو ما يؤكد امتنان الإنسان للسمكة التى هى مصدر رزقه.

سخر الله الدواب للإنسان تعينه على الحياة، وهناك من الدواب من ينقل الإنسان إلى مكان لم يكن بالغه إلا بشق الأنفس ومنها الجمل والفرس.

الجمل:

وعرف الجمل من مئات السنين، خاصة لما له من قوة تحمل على حمل الأثقال وتحمل العطش، ويمشى الجمل أربعة كيلومترات فى الساعة ويحمل أربعة أطنان، وكنية الجمل أبو صفوان وأبو أيوب(٣١).

والجمل حيوان عظيم الجسم شديد الانقياد ينهض بالحمل الثقيل وتقوده فأرة إلى حيث شاءت ويحمل بيتاً للإنسان به مأكله ومشربه.

وكان يطلق اسم القافلة على العير التي يبلغ عددها ألف وخمسمائة بعير، وكان يطلق اسم العير على قافلة قريش التى كان يرأسها أبو سفيان، ويقال للقافلة التى تحمل الطعام ركاباً، وأيضاً التى تحمل المحامل إلى مكة المكرمة، ويطلق أيضاً اسم العسجدية على ركاب الملوك التى تحمل العسجد أو الذهب، وكانت الجمال تزين للنعمان بن المنذر.

كذلك عرف العرب الإله أبو إيلاف فى الجاهلية وهو إله القوافل، فكان أصحاب القوافل يقدمون النذور والقرابين إلى إلههم بعد الانتهاء من رحلة القافلة(٣٢).

وارتبط الجمل بالكثير من المناسبات الدينية والاجتماعية مثل الحج والزواج ففى رحلة الحج المقدسة تلازم الجمل والمحمل الذى يحمل كسوة الكعبة المشرفة، ويروى أن المحمل الشامى كان يمر بمنطقة تسمى مضمن الغزالة عام ١١٠٥هـ، وفى هذه الليلة تجفل الجمال فتسقط الأمتعة ويضطرب الحجيج ويقال: إن الإبل تترآى لها ملائكة أو شياطين أو أقوام من الجان تفزعهم، وعند آبار ثمود عند مكان يسمى شق العجوز يرفع المارة أصواتهم حتى يعلو صوتهم على مايصدر من أصوات يمكن أن تخيف الجمل، ويزعمون أنه صوت الناقة المعقورة التى مازال صوتها يتردد هناك وإذا سمعته الإبل هلكت(٣٣).

ويذكر لين أنه كان هناك جماعة من الزنوج التى ترتمى تحت أخفاف الجمال ووصل حد تقديس الجمال إلى تقبيل خف الجمل العائد من الحج، وقد بلغ من مبالغة ملوك مصر بالاحتفاء بالجمل أنهم فرضوا على جميع الحكام التى يمر عليها الجمل فى الطريق إلى الحج بأن يقبلوا خفه، وقد ذكر تغرى بردى أن مبشر الحج أخبر أن أمير مكة فى ذلك الوقت قد قبل الأرض التى يسير عليها الجمل ثم قبل خف الجمل، كما ذكر أيضاً أن الملك فاروق ملك مصر قد قبلها أيضاً. بالرغم من أن السلطان المملوكى الظاهر حقمق قد أمر بالعفو من تقبيل أخفاف الجمال لما كان لها من ضحايا.

لقد ارتبط بالجمل الكثير من الفنون منها فن الحداء وهو الغناء للإبل، وقد حكى العرب أن أول من ابتدع الحداء هو مضر بن نزار، عندما سقط من على ظهر الجمل فاندقت يده

٣٠- سونيا ولى الدين - عمل ميدانى بمحافظة رشيد - بحيرة إدكو - عام ١٩٩٨ - الراوى: الريس جمال عمره ثلاثون عاماً ويقول لقد ربتنى هذه السمكة وربت أبويا وأجدادى. ويلاحظ الارتباط الوثيق بين الحيوان ومدى امتنان الصياد وإحساسه بفضل السمك عليه من وفرة الرزق.

٣١- المختار من حياة الحيوان الكبرى للدميرى - ص٤٤ - الهيئة العامة للكتاب.

٣٢- جواد على - تاريخ العرب قبل الإسلام - الجزء ٧ - ص ٣١٧.

٣٣- إبراهيم حلمى - كسوة الكعبة المشرفة.

فجعل يئن بقوله يا يداه، وكان له صوتاً حسناً استحسنه الجمل، واجتمعت إبله على صوته، فظل الحداء ملازماً لابن البادية وللإبل.

وكان الرسول (ﷺ) له مداح وهو حسان بن ثابت فطلب منه أن يحدو في سفر له، فجعل ينشد حتى كادت الراحلة تمس الورك من شدة التعب فأمره الرسول أن يرحم الإبل ووصف الحداء بأنه أشد عليها من وقع النبال لأن الحداء يلهيها عن تعبها ومكان شربها(٣٤). كذلك حظى الجمل بالعناية الفائقة فيجب بداية أن يكون الجمل هادئاً، وكان يطلق عليه الشيخ سيد أو مبروك أو نبيل، كما كان جمل المحمل ذو مزاج فكان يشرب دخان المعسل، فيشرب راعيه الدخان ثم ينفخها في أنف الجمل فيستطيب له الحال. وكان راعيه عليه تربيض الجمل وكان عندما يقف الجمل عند مسجد الحسين تقبل عليه النساء اللاتى يرغبن في الحمل فتمر من تحت بطن الجمل طمعاً في نيل البركة والإنجاب(٣٥).

وفى مثلث حلايب تعيش قبائل الرشايدة في الشلاتين بجانب العبابدة والبشارية، وهم يعتنون الهجن الأصيل، ويحتفظون بسلالات نوق العصافير إبل عنترة بن شداد، ويهتمون بسباق بالهجن ويقيمون هذه السباقات سنوياً تكريماً للإبل.

والرشايدة يوسمون بالوسم «الكفة» وهي وسم بنى عبس ولهم حداء عند حز الإبل وحداء عند المرعى وحداء للسقى وآخر للسفر.

وتعد الناقة والجمل حياة إنسان الرشايدة فمنها يصنع بيته، ويقولون عنها «ماخلق الله شيئاً في الدواب خيراً من الإبل إن حملت أثقلت، وإن سارت أبعدت، وإن حلبت أروت وإن نحرت أشبعت، وعن الرسول (ﷺ) قال: الإبل عز لأهلها والغنم بركة والخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة(٣٦).

وفى الشلاتين أيضاً يسقى لبن النوق للأطفال خوفاً من تحولهم إلى بساس ليلاً على حد قولهم فيؤذون، فلبن الناقة يثبتهم.

كذلك ارتبطت العبابدة والبشارية بالجمل ارتباطاً وثيقاً، فهو مشاركهم أعيادهم وأفراحهم وأسفارهم، ومن العادات التي ترتبط بالجمل في احتفاليات الزواج يختار الجمل مكان الاحتفالية حيث يركب عليه طفل صغير من أقارب العريس ويظل يطوف بالمكان سبع مرات ثم يبرك الجمل في مكان، هو الذي يقام عليه برش الاحتفالية، ويستدعى هذا الطقس حادثة قدوم الرسول (ﷺ) إلى المدينة وتنازع القوم على استضافته وجعلوا يجذبون الناقة كل إلى ناحيته فقال لهم الرسول أن يتركوا الناقة فهى مأمورة وسأنزل حيث أنزلنى الله، وبركت عند مربد سهل وسهيل وكان هذا المكان هو مكان أول مسجد أسس للتقوى(٣٧).

ومن معجزاته أيضاً أن أقبل عليه جمل واضعاً رأسه بين يديه وكان يذرف دمعاً، فمسح الرسول (ﷺ) ذرفه فهدأ وسأل عن رب هذا الجمل وكان فتى من الأنصار فأمره أن يتقى الله في البهيمة التي وهبها الله إياه وأنها اشتكت إليه جوعها وعطشها(٣٨). وأثارت هذه الحادثة مخيلة الراوى وأصبحت تروى على الربابة وفى مدائح الرسول.

الفرس:

قال محمد بن السائب الكلبى أن الصافنات الجياد التي عرضت على سيدنا سليمان عليه السلام كانت ألف فرس ورثها عن أبيه داود عليه السلام فلما ألهته عن صلاة العصر حتى

٣٤- إبراهيم حلمى - كسوة الكعبة، ص١٨٤.

٣٥- إبراهيم حلمى - **كسوة الكعبة المشرفة وفنون الحجاج**، ص١٨٤، مؤسسة أخبار اليوم.

٣٦- **الرشايدة طنايا عبس بين اليوم والأمس**، مبروك مبارك سليم الرشيدى، ص٢٦٠.

٣٧- **أعلام المسلمين**، أبو أيوب الأنصارى صابر عبده إبراهيم - مكتبة المنار الإسلامية.

٣٨- **تاريخ الإسلام السيرة النبوية وغزوات الرسول** لشمس الدين الذهبى، دار الغد العربى عدد٣-١٩٩٦.

توارت بالحجاب عرقبها إلا أفراساً منها، وقد وفد عليه قوم كانوا أصهاراً له، فلما فرغوا قالوا: يا نبى الله أرضنا شاسعة، فأعطاهم فرساً من ذلك الخيل، وقال: إذا نزلتم منزلاً فاحملوا عليه غلاماً واحتطبوا فإنكم لاتورون نارا حتى يأتيكم بطعام، فساروا بالفرس وعملوا بوصية سليمان عليه السلام، فكان الفرس لا يفوته شيء تقع عليه عيناه من ظبى أو بقر أو دواب إلى أن قدموا أوطانهم فسموا ذلك الفرس «زاد الراكب» وزعموا أن خيل العرب من نتاجه(٣٩).

وقد ذكر أهل الأخبار أن أول من ركب الفرس هو سيدنا إسماعيل عليه السلام وكانت وحشية كسائر الحيوانات وقد خرج إلى موضع أجياد فنادى الخيل فلم يبق فرس على وجه الأرض إلا أتته طائعة وأمكنته من نواصيها وتذللت له لذلك أوصى الرسول عليه (ﷺ) بركوب الخيل لأنها من ميراث أبينا إسماعيل(٤٠).

وقد كانت تجرى المسابقات للخيل قبل الإسلام وبقيت بعد نزول الدعوة، وقد راهن الرسول على الخيل وذكر أن أول مسابقة له كانت سنة ست من الهجرة، وكان أن سبق فرس أبى بكر الصديق. ولقد حفظ العرب أنساب الخيل كما حفظوا أنسابهم. ولقد كان الرسول أعرف الناس بالخيل فقال عنها: عليكم بإناث الخيل فإن ظهورها حرز وبطونها كنز، كما قال الفرس ثلاثة فرس للرحمن، وفرس للإنسان وفرس للشيطان، أما فرس الرحمن يربط فى سبيل الله، وفرس الإنسان ستر من الفاقة وفرس الشيطان الذى يقامرون عليه.

ويروى ابن قتيبة فى عيون الأخبار أن أبا ذر الغفارى قال: «ما من ليلة والخيل تدعو فيها فتقول: اللهم إنك سخرتنى لابن آدم وجعلت رزقى بيده فاجعلنى أحب إليه من أهله وماله، اللهم ارزقه وارزقنى معه»(٤١).

وروى لنا أحد الرواة فى الأشمونين بالمنيا أن الفرس بالنسبة له أحب إليه من زوجته وعياله(٤٢).

وما من بطل فى السير الشعبية إلا والفرس لازمه وهو من أدوات القتال فنجده فى تصاوير أبى زيد الهلالى وعنترة بن شداد.

ويروى المسعودى فى مروج الذهب أن الله فى بدء الخليقة أراد أن يخلق الخيل فقبض قبضة من الريح وخلق منها الفرس، وقال له خلقتك عربياً، وجعلت الخير معقودا بنواصيك والغنائم مجموعة على ظهرك وجعلتك تطير بلا أجنحة، ولما عرض الله على آدم من كل شيء اختر ماشئت فاختار الفرس فقال له: اخترت عزك وعز ولدك خالداً ما خلدوا وباقياً مابقوا بركتى عليك وعليهم.

والفرس هو القاسم المشترك فى أعياد العرب واحتفاليات الزواج والختان فيسعد الإنسان بجمال زينته وأدائه الحركى.

الأسد:

ذكر المؤرخ سترابون أن هناك مقاطعات كانت تقدس الحيوان مثل البهنسا التى قدست السمكة وأسيوط التى قدست الكلب. أما الأسد، فقد قدس فى تل المقدام، كما وصفه القزوينى بأنه أكثر الحيوانات جرأة وأعظمها هيبة لايهاب شيئاً من الحيوانات. ومن

٣٩- **القزوينى عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** -دار الآفاق الجديدة - بيروت - ص ٤٠٠.

٤٠- **تاريخ العرب قبل الإسلام** - جواد على - ج٤ ص ٦٨١.

٤١- فاروق خورشيد - **عالم الأدب الشعبى العجيب** - ص ٨٠.

٤٢- محسن الجبالى، ابن نقيب المحامين بالمنيا، يملك اسطبلات من الخيل ويقوم على رعايتها بنفسه - عمل ميدانى بالمنيا عام ١٩٨٩.

اصطحب سنه أمن من وجع السن ويعلق على الصبى تنبت أسنانه بسهولة، وتسقى مرارته للإنسان يبقى شجاعاً جريئاً واتخذ من جلده طبل إذا سمعها الفرس فزع وإذا شد جلد جبهته على الجبهة يبقى صاحبها ذو هيبة عند الملوك(٤٣).

ويقول كراب: إن الأسد كان يشغل مكانة مرموقة فى القصص الخرافية وكان يرسم على الدروع، وقد انتشرت موتيفة الأسد فى العصور الوسطى حتى صارت سماحة الأسد وذكاؤه وشجاعته حقائق حتى للذين لم يروا أسداً فى حياتهم(٤٤).

كان يعتقد فى مصر القديمة أن الأسود حادة البصر وكانت تجول الصحراء الواسعة حيث تولد الشمس وتموت وهى حارسة أيضاً لمنابع المياه وكانوا يعتقدون أن أسدين يحرسان الحدود الشرقية والغربية وأن الشمس تنتقل بين فكى الأسد، لذا زين بها الناس فراشهم ووسائدهم لينعموا بحراسة الأسد أثناء النوم. ويعتقد أيضاً أن الأسد يلتهم أعداء الإله ست المتمثلين فى الأمطار والرعد، كما زينوا سقوف بيوتهم بالأسود حتى تلتهم الأعداء من المطر، وصنعوا منها الميازيب على شكل رءوس الأسود التى يتساقط منها المياه(٤٥). ولقد أطلق العرب اسم الأسد بمشتقاته على أولادهم مثل حمزة عم الرسول (ﷺ) الذى لقب بأسد الله هو وعلى بن أبى طالب. وقد كان خمارويه بن أحمد بن طولون يتخذ أسداً حارساً له يسمى «زريق» استعاض به عن الغلمان والحرس وقد كان خمارويه محباً للعزلة ولا يؤنسه سوى أسد(٤٦).

ولقد زين الأسد الكثير من التصاوير الشعبية، فشبهت المخيلة الشعبية سيف بن ذى يزن فى صورة أسد أو الزير سالم ممتطياً أسداً، وهى الصورة تدق على الصدر على شكل وشم، ويستدعى هذا الديانات الطوطمية وفكرة التوحد مع الرمز وجاءت تلك التصاوير معبرة عن بطولات العرب وشجاعتهم، أو رسمت وجوه آدمية وجسم أسد وهذا يستدعى فكرة أبو الهول حارس أرض الأهرامات.

الطـــير:

ازدحمت جدران المعابد الفرعونية بالكثير من صور الطير، منها ما كان يدل على الحياة اليومية ومنها ماقدس مثل النسر الذى يرمز إلى حورس إله الخصب والنماء والربيع.

ويقول كراب: إن مأثور الطير يتصل أوثق الصلة بممارسات الكهنة والسبب فى ذلك يرجع إلى قربها من السماء(٤٧). ولكن هناك من الطير ما اكتسب قدسية خاصة لارتباطه بأحداث دينية، أو مرتبطة بقصص بعض الأنبياء جعل لها مكانة خاصة فى الشرق عنها فى الغرب التى كانت تتشاءم منها. فيذكر كراب أن الديك والطاووس والحمام فى أوروبا والهند الشرقية كانت نذير سوء بينما لاقت فى الشرق استحساناً وتيمناً وأصبحت رموزاً تدعو إلى التفاؤل، بينما نجد أن طيورا أخرى يتشاءم منها الشرق تفائل بها الغرب مثل الغراب والبومة، فالغراب فى الشرق يستدعى فكرة الموت والدفن، والغراب الذى علم هابيل كيف يوارى سوءة أخيه قابيل، كذلك البومة التى ترمز فى الشرق إلى الخرائب بينما أشفق عليها الغرب وحكوا أنها كانت فى الأساطير المروية عندهم ابنة الخباز وأنشدوا لها الأناشيد التى يرددها الأطفال.

٤٣- القزوينى - **المرجع نفسه** - ص ٤١٨.

٤٤- ألكسندر كراب - **علم الفولكلور** - ص ٣٩٤.

٤٥- **معجم الحضارة المصرية القديمة** - جورج بوزنر - وآخرون - ترجمة أمين سلامة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١، ص٢٩.

٤٦- **قطر الندى** - ص ٨٣ - سلسلة إقرأ - دار المعارف - ١٩٤٥.
ويحكى تاريخ الإسلام أن إحدى بنات الرسول (ﷺ) كانت متزوجة من ابن أبى لهب قبل الدعوة، فلما دخل الإسلام أصبح محرماً عليها فطلب منه الرسول إما أن يدخل الإسلام أو أن يطلقها فأبى، فدعا عليه الرسول بقوله أكلك كلب من كلاب جهنم، ولما كان أبو جهل يؤمن بدعوة محمد ابن أخيه فخشى على ابنه أن تتحقق الدعوة فجعل له حراساً يحوطونه ليلاً ونهاراً، فحدث أن قاموا برحلة من رحلات التجارة فتوقف الركب للراحة ليلاً ونام ابن أبى جهل وسط حراسه، وغطوا فى نوم عميق فوثب عليه أسد من الصحراء وأكله.

٤٧- كراب - **علم الفولكلور** - ص ٣٩٦.

الطاووس:

عندما سأل إبراهيم عليه السلام الله عز وجل عن وجوده فقال له الله أولم تؤمن فقال له فليطمئن قلبي، فأمره الله أن يأخذ أربعة من الطير ويذبحهن ويلقى كل واحدة منهن على جبل، ثم يدعوهن فيأتينه سعيًا، وكانت تلك الطيور الأربعة الطاووس والديك والغراب والنسر[48]. أما عن الطاووس فقد اتخذته المسيحية رمزًا للبعث والجنة المنتظرة فاعتلى بوابات الكنائس والأديرة. وقد صاغه المبدع الشعبي على أقراط النساء في النوبة مثل قرط العكش وفيه يلتف طاووسان حول الصليب رمز المسيح وهي وحدة من الوحدات التي اختارها النوبي الذي لبث في المسيحية حتى القرن الخامس عشر وعاشت في وجدانه رموزها وفي خلفية ذاكرته.

48- تفسير الجلالين – ص٤٤.

الديـــــك:

كان الديك في الديانة الإسلامية رمزا بارزا لما ورد عنها من قصص تتعلق بالأنبياء ويحكي العلاقي أنه في السماء ديكًا له أجنحة بعدد خلق الله يقول: اللهم اغفر للمذنبين. أما في العرائس روى أن الله تعالى أنزل ديكًا إلى آدم فكان إذا سمع الديك تسبيح الملائكة يسبح فيسبح آدم[49]. كما روى عن الرسول ﷺ أنه عندما أسرى به رأى ديكا تحت العرش عرفه من العقيق الأحمر وريشه من اللآلئ وكان إذا صاح قبيل الفجر ترد عليه ديوك الأرض جميعا. كما روى عن الإنجيل أن صياح الديك علامة نبوءة من نبوءات المسيح حيث قال لأحد حوارييه أنه سيذكره بعد صياح الديك مرتين.

49- نزهة المجالس ومنتخب النفائس للشافعي الصافوري – عن الأهرام ص ٢١٢.

ووصف القزويني الديك بأنه أشد الطيور عجبًا بنفسه كما يبشر بطلوع الفجر، وهو في شبابه يحمي دجاجاته ويتصدى لمن أرادهن بسوء، ويقول: إن الديك يقف على بابه ليلاً لحراسة الدجاجات اللآتي يؤثرهن على نفسه ويلقى إليهن بالحب لإطعامهن. كما وصف الرسول ﷺ الديك الأبيض بأنه يحرس صاحب البيت وسبع دور حولها. وعن أحد ملوك الفرس قال عن الديك إنه لا يدخل البيت الذي به ديك عفريت. ويتلخص كل هذا التراث في وحدة تشكيلية طرزتها المرأة النوبية لرجلها حامي البيت والذي يقوم على إطعامها وإعاشتها على طاقية له حتى يتوحد معه في صفاته التي أحبتها.

والديك في جارة أم الصغير يؤذن في أي مكان وفي أي اتجاه ويأتي صوته من مكان يسمى الشعبة.

العصفور:

إن وحدة العصفور وحدة تتعايش مع إنسان الجنوب فهي تحيطه بوجودها على الجدران التي تركها له الأجداد وكثيرًا ما نجدها على جانبي الرأس في الصعيد، ونجد العصفور مصورًا على جدار البيت في النوبة، وطرز على طواقي الرجال وثياب المرأة. وللعصفور مسميات في مختلف البيئات المصرية، ولكل واحد منها أثرًا، خاصة في سكانها، فنجد في بلاد النوبة حكاية عصفور الكاواتي الذي جلب الخير للصياد، إذ تقول الأسطورة إنه كان هناك صياد يخرج للصيد ويرمي شباكه في الماء دون أن يجد سمكة واحدة، فأصابه اليأس ذات يوم وجمع شباكه وهم بالانصراف وإذا بعصفور جميل المنظر بديع اللون وعذب الصوت يخرج من الماء ويرفرف حوله، فحمله الصياد فرحًا إلى زوجته خاصة وأن

العصفور كان يخرج من فمه قطعاً ذهبية، فأشارت عليه زوجته أن يهديه إلى الملك لعله يكافئه بمال كثير، ولما دخل على الملك حاملاً العصفور لم يمانعه أحد من الحراس، وأعجب الملك بالعصفور وأنب الوزير أنه لم يستطع طوال خدمته للملك أن يسعده كما أسعده ذلك الصياد، فكاد الوزير للصياد عند الملك كيداً عظيماً، وتستمر الصراعات بين الصياد والوزير الحاقد إلى أن ظهرت براءة الصياد وقربه الملك إليه ونفى الوزير وسكن الصياد وزوجته مكان الوزير(٥٠). وهكذا كان هذا العصفور البديع رمزاً للخير والسعادة كما حكى أحد الرواة النوبيين المسنين(٥١) أن فى بلاد النوبة يأتى طائر له ألوان بديعة وصوت مغرد يأتى من جهة النيل مبشراً بالربيع يتيمن به أهالى النوبة، ولقد طرزته النوبية على طواقى الرجال حتى يرزق بالمال والخير، كما رسم على جدران المنزل بجانب أصيص الزهور لارتباطه بالربيع، ولأنه رمز للرزق الذى يجلبه لصاحبه.

وفى جارة أم الصغير يوجد طائر الحاج مولى وهو طائر يبشر بقدوم الربيع، كما يوجد طائر يطلقون عليه اسم الإمام اليمانى وباللغة السيوية التمللى، أى الأبيض وهو عصفور أبيض اللون ذيلها طويل ونظيف، وبطنها لونها أصفر وظهرها أسود، كحيل العين، يأتى هذا العصفور فى بداية الصيف علامة على بداية الزراعة(٥٢). وهم يتمينون بهذا الطائر.

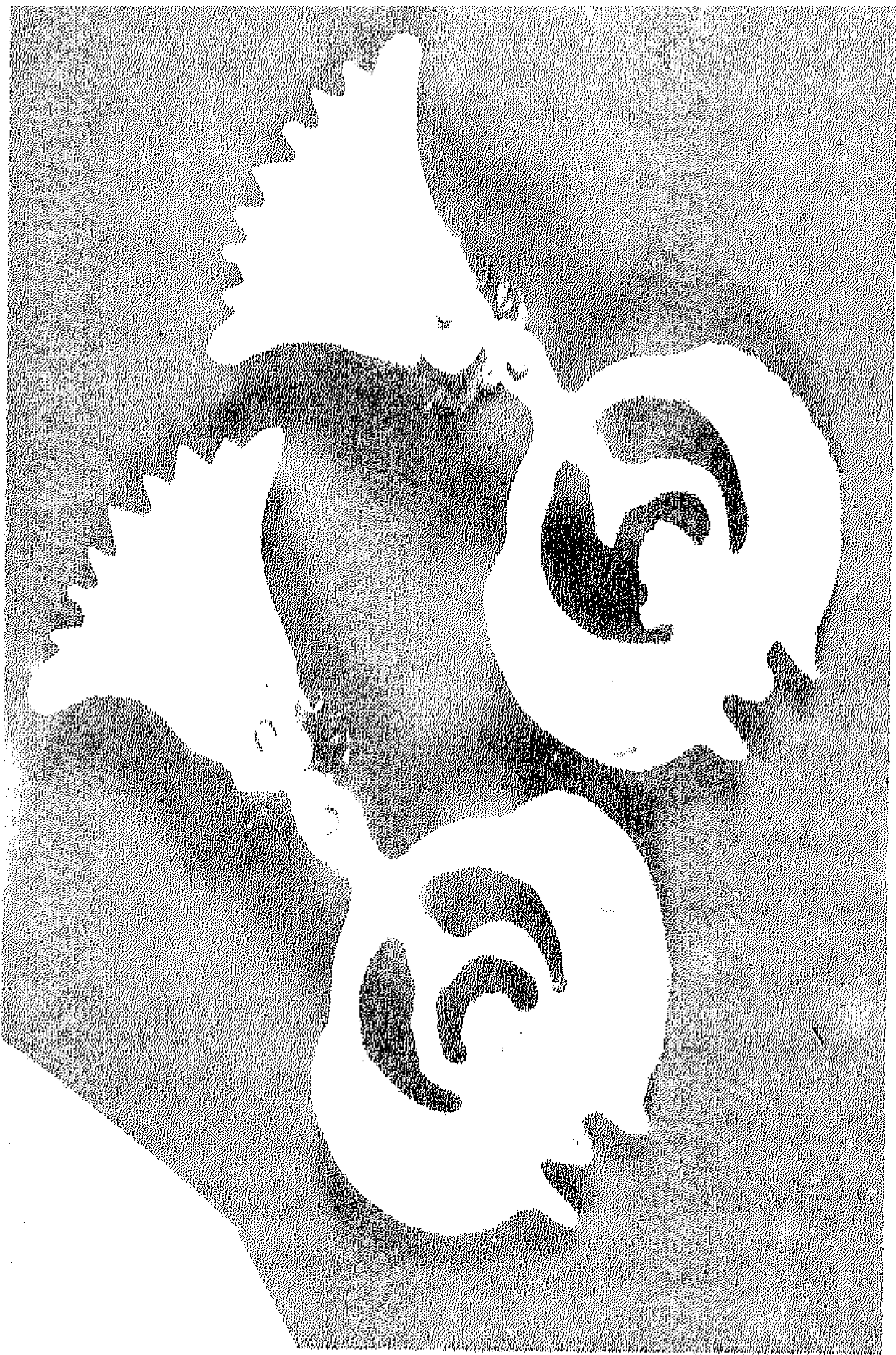
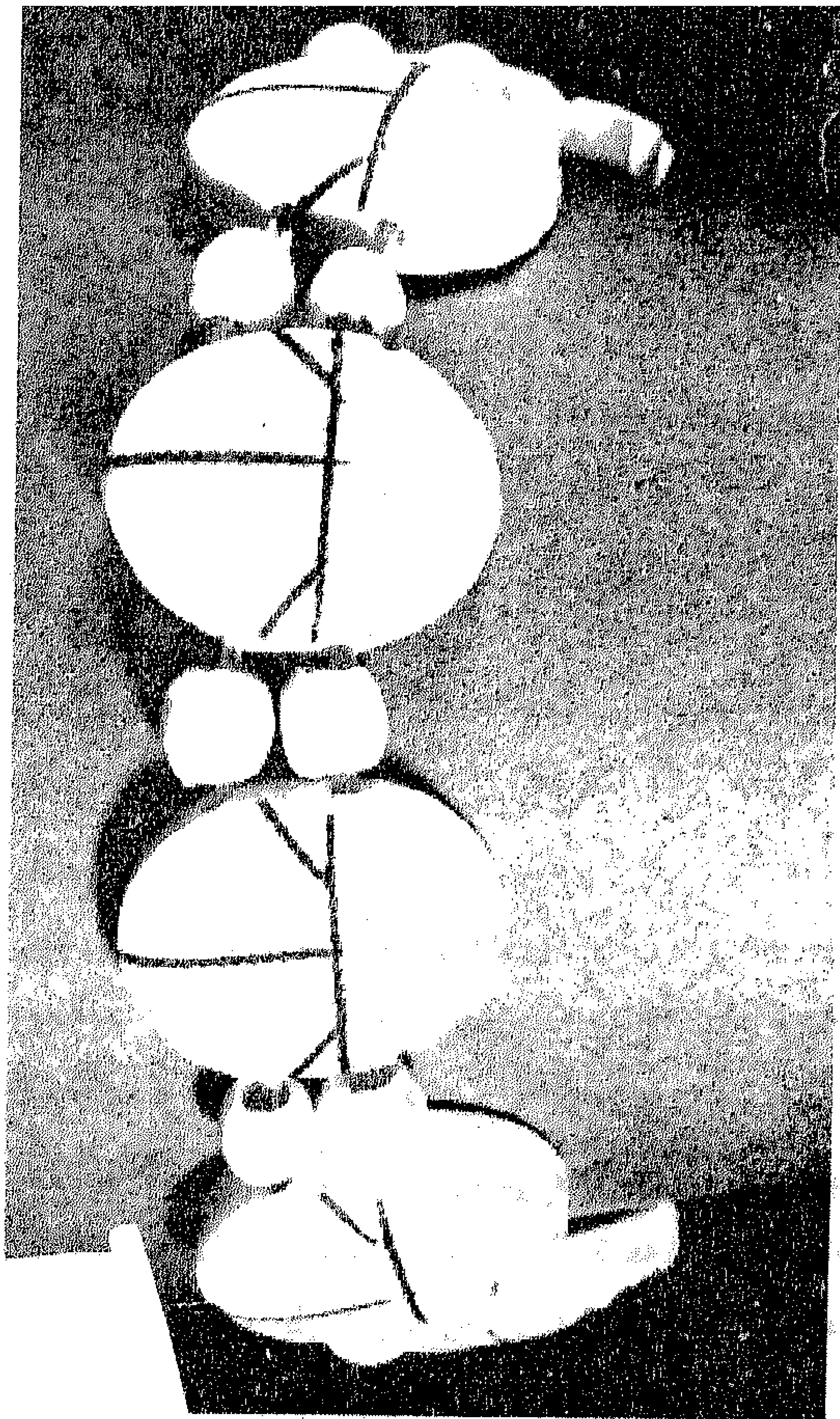
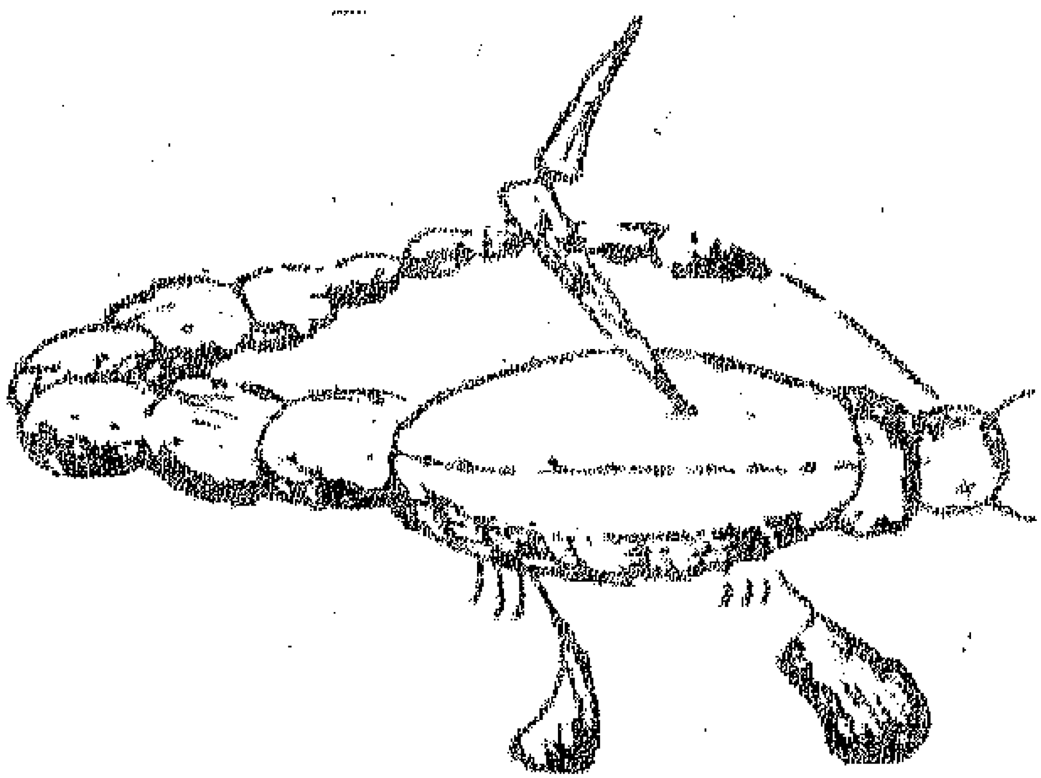
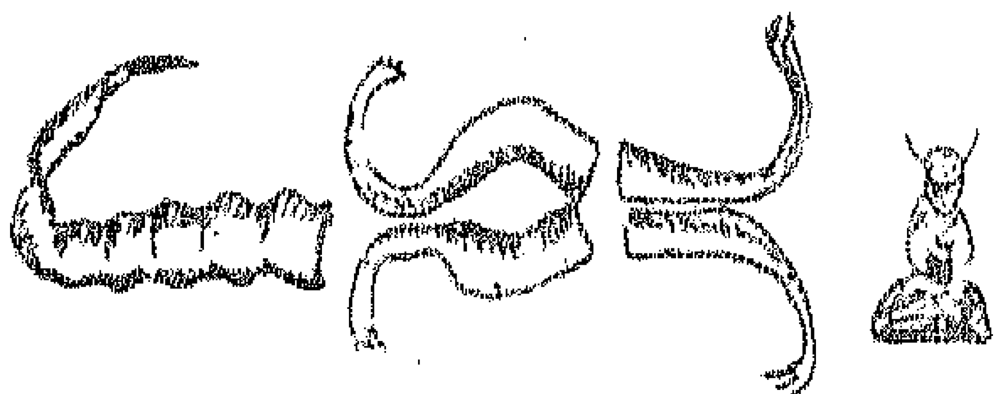
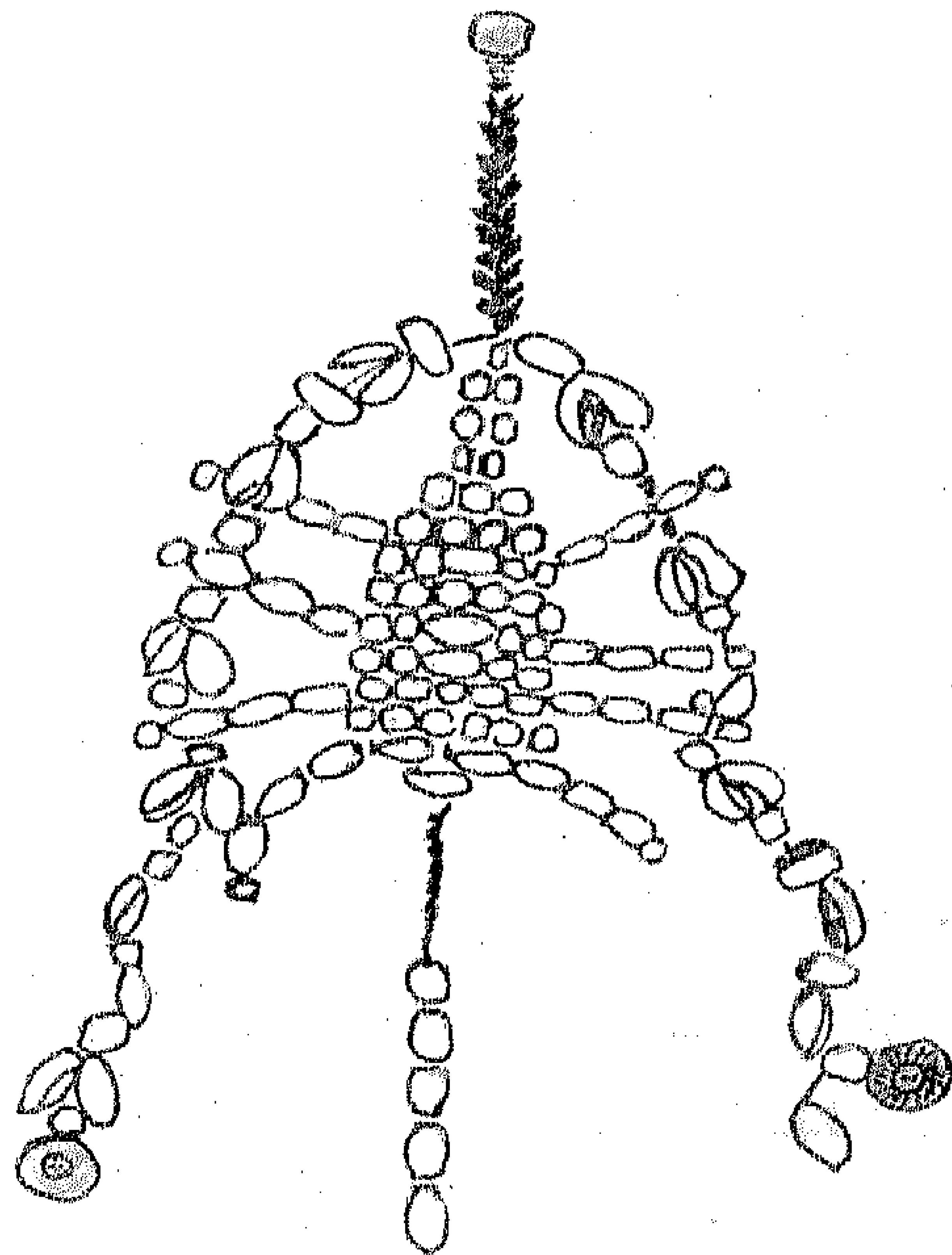
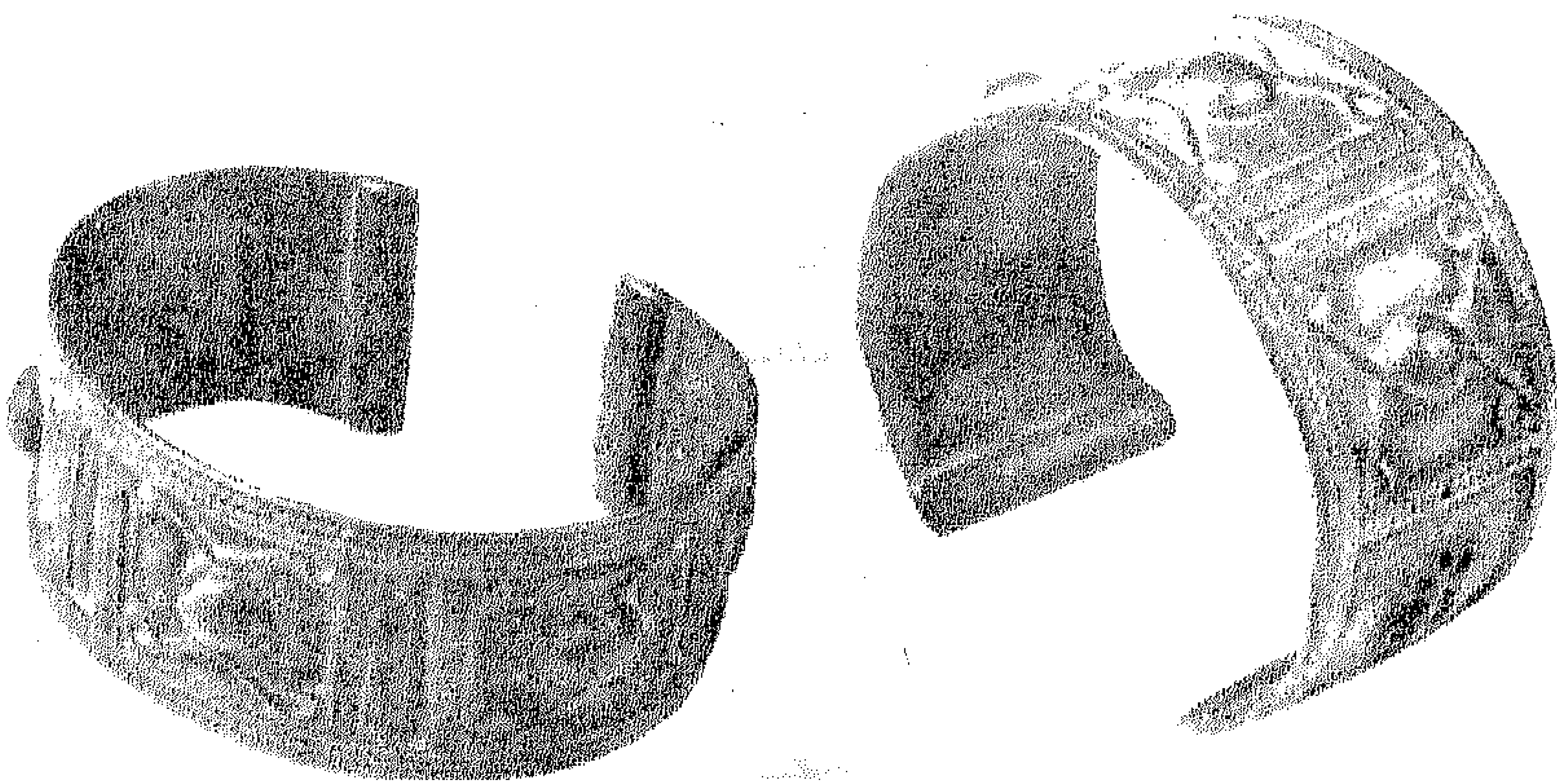
كذلك نجد فى الواحات الخارجة طائر عصفور الكناريا الذى يأتى مهاجراً إليه فى بداية الربيع، والطير هناك يمشى فى الطرقات يلتقط الحب، آمنا مطمئنًا، لا يخيفه الإنسان، مما يدل على أنه صديق لأهل الواحة وهم ينقشونه على المراوح التى تأتى إليهم بالنسمات العليلة فى فصل الصيف(٥٣).

٥٠- **الرمز والأسطورة فى بلاد النوبة** - إبراهيم شعراوى - ص ١٤٢.

٥١- الشيخ حسن شفا - عمره ٩٠ عاما - من خلال حديث له أجرى بمركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٩٨.

٥٢- عمل ميدانى للباحثة بجارة أم الصغير/ حديث مع الراوى الشيخ حسن شيخ قبيلة أم داود، والجارة تعلى المكان المرتفع، ليس بها إلا قبيلة واحدة عددهم ٣٣٨ يكونون ٥٦ عائلة - عام ١٩٩٨.

٥٣- عمل ميدانى للباحثة بالواحات الخارجة فى عام ١٩٩٩.

الوشم فن وسحر وجمال

عبد الله نور الدين وهبة

إن العادات والتقاليد هما معيار لفكر وثقافة الشعوب، فكلما سمت العادات والتقاليد دل ذلك على نضج الفكر وتقدم الشعوب، وكلما تدهورت العادات والتقاليد دل ذلك على سطحية الفكر وضعف الثقافة، وهكذا كان الوشم تقليداً شعبياً وفناً رمزياً يحمل فى طياته وبين نقوشه الجميلة على أجساد الرجال والنساء، ما يعبر عن فكر وثقافة بعض الشعوب.

تعريف الوشم وبداياته

لقد عرف الإنسان الوشم منذ زمن بعيد فبدأت هذه العادة منذ أكثر من ٢٠٠٠ سنة ق. م فى أكثر بقاع العالم القديم المعروف آنذاك، والوشم هو تقليد شعبى لتزيين الجسم فى أكثر الحضارات برسومات ذات أثر باق فى الجلد، ويتم ذلك عن طريق وخز الجلد بواسطة آلة حادة مثل العظم أوالعصا أو الإبرة بعد غمسها فى أصباغ ملونة بألوان طبيعية.

وتتميز هذه العملية بأنها دموية، ولقد تميزت شعوب إفريقيا بشكل خاص بعادة (التشطيب) خاصة لدى السلالة الزنجية السوداء البشرة، حيث لا يظهر لون الوشم على الجلد الأسود، مما جعلهم يعمدون إلى وسيلة أخرى للتزيين وهى (التشليخ) أى: إحداث تشطيب فى الجلد بدلاً من وخزه بالإبر، وكى يبقى الأثر واضحاً. كان الجرح يدعك بمواد مثل: الرماد كى يظل الجلد مفتوحاً بعد أن يندمل الجرح.

وهناك أشكال من (التشليخ) منها ما يأخذ شكل خطوط متوازية على الجبهة أو الوجه ويكون ذلك جزءاً من الطقوس لدى القبائل الإفريقية، كما أن للتشليخ وظيفة إعطاء التبعية القبلية للفرد، والتعبير عن قدرة الفرد على تحمل الألم وإثبات الرجولة.

دلائل الوشم ومعانيه

للوشم دلائل كثيرة تختلف باختلاف الشعوب والحضارات والثقافات المختلفة. فمثلاً عند بعض القبائل الهندية يشير الوشم إلى فترة المراهقة ومنها ما يمثل الأنوثة أو الأمومة أو الحالة الزواجية، وكان الهنود الحمر يعتقدون بأن الإنسان الخالى جسدة من الوشم هو إنسان أبله، أما فى فرنسا فقد وشم جسد الرجل المجرم على شكل (زنبقة) وجسد اللص بشكل حرف (V) والمحكوم عليه بالأشغال الشاقة بكلمة (غال)، أما العبد فقد وشم بالأحرف الأولى من اسمه، وقد يحمل الوشم أحياناً معنى دينياً، فنقش الصليب على معصم اليد اليمنى عند الأقباط المصريين يسمح لهم بالتعارف فيما بينهم داخل الجماعات المسلمة، وظل بشكل عام سمة للتعارف عند أقليات الشرق الأوسط. وهناك أنواع من الوشم يقصد منها التمرد على المجتمع ورفض مفاهيمه وقيمه، وقد يقصد من الوشم توجيه رسالة رمزية للآخرين لابد من كشف رموزها

لمعرفة معناها. فعلى سبيل المثال المعنى الرمزى للوشم الذى يمثل خنجراً ـ خصوصاً عندما يكون مغروزاً فى قلب أو جسم نمر ـ هو (لا تقترب منى كثيراً فقد أكون خطراً عليك).

وعندما يرسم الرجال بعض الرسومات المعقدة على بطونهم أو على ظهورهم ويكشفون عنها فى فصل الصيف على بلاجات الشواطئ، فإنهم يقصدون توجيه رسالة معينة للنساء بقصد الاستحواذ على انتباههن وإعجابهن.

كما يوجد الوشم العاطفى أو الجنسى الذى يستعمل رقية ضد أعمال السحر، أو تعويذة تقى من الحسد. وأشهر الأمثلة على ذلك الذى اشتهر فى مصر تحت مسمى (خمسة وخميسة). وفى الصين يستخدم الوشم منذ القدم للتعبير عن سن صاحبه ومركزه الاجتماعى، وكان الوشم شائعًا أيضًا كزينة خاصة عند الرجال للفت أنظار النساء تمامًا كما يلفت الطاووس نظر الأنثى بذيله الجميل!

الوشم عند بعض الشعوب البدائية

كان للوشم قديماً طقوس ومعتقدات خاصة تمارسها بعض الشعوب البدائية، حيث كان الأهالى يعتقدون بأنهم يرتبطون ببعض أنواع الحيوانات والنباتات، فكانوا يرسمون صورها على أجسادهم اتقاء لشرها، وحماية من أخطارها، وكان الوشم علامة على المركز الاجتماعى للقبيلة أو المجموعة العرقية، وكانوا يرون فى الوشم فوائد خاصة فى الحروب، إذ كان يساعد فى التعرف على الأفراد وخاصة النساء اللائى يقعن فى أسر القبائل الأخرى، كما أن للوشم فوائد فى التعرف على سن الرجل ومهنته. فالصياد يرسم صور حيوانات وطيور على جسده اعتقاداً منه أنها ستجلب له صيداً وفيراً. والطفل الذى يراد له أن يصبح رجل دين يرسمون حول رسغه وهو فى الثامنة أو التاسعة من عمره الأحرف الأبجدية، والوشم لدى بعض القبائل علامة للشرف والمكانة العالية. كما أن علامات الوشم على أجساد النساء الشابات دليل على الجمال والحسن.

الوشم عند العرب

عرف العرب الوشم بالحناء منذ آلاف السنين وكان الاستخدام الأكثر شيوعاً فى المنطقة قاصراً على النساء باعتباره زينة تزين بها المرأة وجهها، وبخاصة منطقة الذقن واليدين، وندر أن توجد امرأة لا تتزين بالوشم، وبخاصة فى مناطق الريف والبادية.

وقد استخدم الوشم أيضًا بوصفه أسلوبا علاجيًا لبعض الأوجاع فى العظام والمفاصل والأعصاب، واستخدم الرجال أيضًا الوشم للزهو والتفاخر، أو لتسجيل اسم المحبوبة ليبقى منقوشًا على الجسد طوال العمر. وكانت النساء فى العهود القديمة يتنافسن على التزين بالوشم فيما يعرف (بدقة الوجه)، وكان هناك نساء متخصصات فى فن تزيين النقوش على الوجه واليدين تشد إليهن الرحال مهما بعدت المسافة. وبرغم أن الوشم قد اتجه نحو التراجع فى الفترة الأخيرة خاصة بين الفتيات وذلك لأن معظم الواشمين قد لجأوا إلى شتى الطرق والوسائل للتخلص من الوشم على أجسادهن بدون جدوى وقد عمد بعضهم إلى إزالة الطبقة الخارجية من الجلد مما ترك أثراً سيئًا على شكل الجلد الخارجى. إلا أن الوشم قد عاد للظهور مرة أخرى بقوة فى البلدان العربية. وتعد المرأة المغربية أكثر استخداماً للوشم بشكل كبير لا سيما فوق الفخذين، فى حين يغطى فى تونس الساق والفخذ كأنه قطعة كاملة من الملابس. ومن ذلك يتضح لنا أن الوشم عند المرأة العربية كان بديلاً لما يسمى الآن (المكياج) الذى يقصد منه التجمل وإثارة الإعجاب والفتنة.

الوشم عند المصريين

عرف الوشم فى مصر القديمة منذ عهد الفراعنة؛ إذ كانت الراقصات والكاهنات بالمعابد الفرعونية يدقونه على أجزاء من أجسادهن أو أطرافهن، وكان ينقش الوشم أيضاً على جسد الراقصات، وعلى جسد اللص والعبد.

كما وشم المصريون جباههم بشكل عقاب وهو بقايا تقديس الصقر عند المصريين القدماء. كما كانت بعض القرويات يلجأن إلى وشم ذقونهن بشكل العلامة الهيروغليفية (نفر) ومعناها (جميل) وتزينت الفلاحات المصريات بالوشم ويسمونه الدق. واستخدم المصريون الوشم بهدف العلاج والاستشفاء من بعض الأمراض والأوجاع مثل آلام المفاصل والأمراض الروماتيزمية والصداع والنقرس وأوجاع الأسنان والشلل والسل وغيرها. فالوشم وسيلة علاجية عندما تفشل وسائل العلاج الأخرى، فهو أشبه بالكى.

طريقة دق الوشم ووحداته عند المصريين

تعددت الأدوات المستخدمة فى عمل الوشم عند المصريين، فقد استخدم المصريون (الساسابان) وهو نوع من الشجر يزرع فى الريف على ضفاف النيل ويخرج من أفرعه الطويلة مادة ذات لون أخضر.

و(السناج) أو (الهباب) الناتج عن لهب (اللمبة الجاز) مذاباً فى الكحول ومضافاً إليه قليلاً من الصبغة السمراء، ويقوم الواشم بالوشم مباشرة على البشرة الآدمية مستخدمًا الإبر أو عن طريق ماكينة خاصة بها سبعة إبر متراصة، فيوخز المكان

المراد وشمه بهذه الإبر وتتعدد وحدات الوشم وتتباين؛ فهناك وحدات تعبر عن أبى زيد الهلالى أو السمكة والإبريق أو سمكتين متقاطعتين أو السبع وقصرية الورد أو سبع تحت حية أو جامع السيد البدوى. كما توجد أيضًا وحدات الثعبان والمئذنة والنخلة المثمرة وشجرة عليها طائر. وكانت طالبة الوشم تختار وحدتها من على التخت وهو عبارة عن لوحة عليها رسومات مختلفة الشكل. أو يختار لها القائم بدق الوشم كما نجد أن كل وحدة من هذه الوحدات لها معنى أو هدف فمثلاً نجد وحدة الأسد الممسك بيده الأمامية سيفًا يدق على صدر المريض كعلاج من الأمراض الصدرية كالتهابات الرئة والسل، أما وحدة العصفور التى نراها على جانبى الجبهة فهى تستخدم كعلاج لأمراض الصداع. أما النقط التى تدق على الذقن والجبهة فهى لوحيد أبويه حتى يعيش، وللوحدات التى تدق على الذقن أسماء منها (بوسة المستعجل) أو (قعر الكيلة)، كما تدق وحدات ذات طابع هندسى على المفاصل والأيدى لعلاج الكسور وغيرها من الأمراض الروماتيزمية. أما كتابة الاسم والبلد على الساعد الأيمن يكون لمعرفة الشخصية وتحقيقها.

فوائد الوشم العلاجية ومخاطره الصحية

لقد ثبت أن للوشم الكثير من الفوائد العلاجية مثل: علاج بعض أمراض المفاصل، وعرق النسا، والخلع، وآلام الظهر والأسنان، والأمراض الصدرية مثل: السل والالتهابات الصدرية. كما ثبت أيضًا أن هناك مخاطر صحية كبيرة مرتبطة بعملية الوشم من أهمها خطر انتشار الأمراض المعدية فى حالة عدم مراعاة التعقيم أثناء عملية الوشم.

وفى النهاية نستخلص من هذه الدراسة الموجزة أن الوشم جزء من الموروث الشعبى يعبر بوضوح عن أفكار بعض الشعوب ومعتقداتها وثقافاتها.

المراجع

١ ـ العادات والأعياد والتقاليد والمعتقدات عبر التاريخ: حسن نعمة رشاد، بروس للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠١.

٢ ـ بهجة المعرفة: موسوعة علمية مصورة، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.

٣ ـ المرأة فى إنتاج المصور المسلم: محمود إبراهيم حسين، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة.

٤ ـ اللباس والزينة فى العالم العربى: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦.

٥ ـ موسوعة غرائب المعتقدات والعادات: محمد كامل عبد الصمد.

٦ ـ الزيارات بين النساء على ضوء الكتاب والسنة: خولة عبد القادر درويش، مركز الدراسات الإسلامية، برمنجهام، بريطانيا.





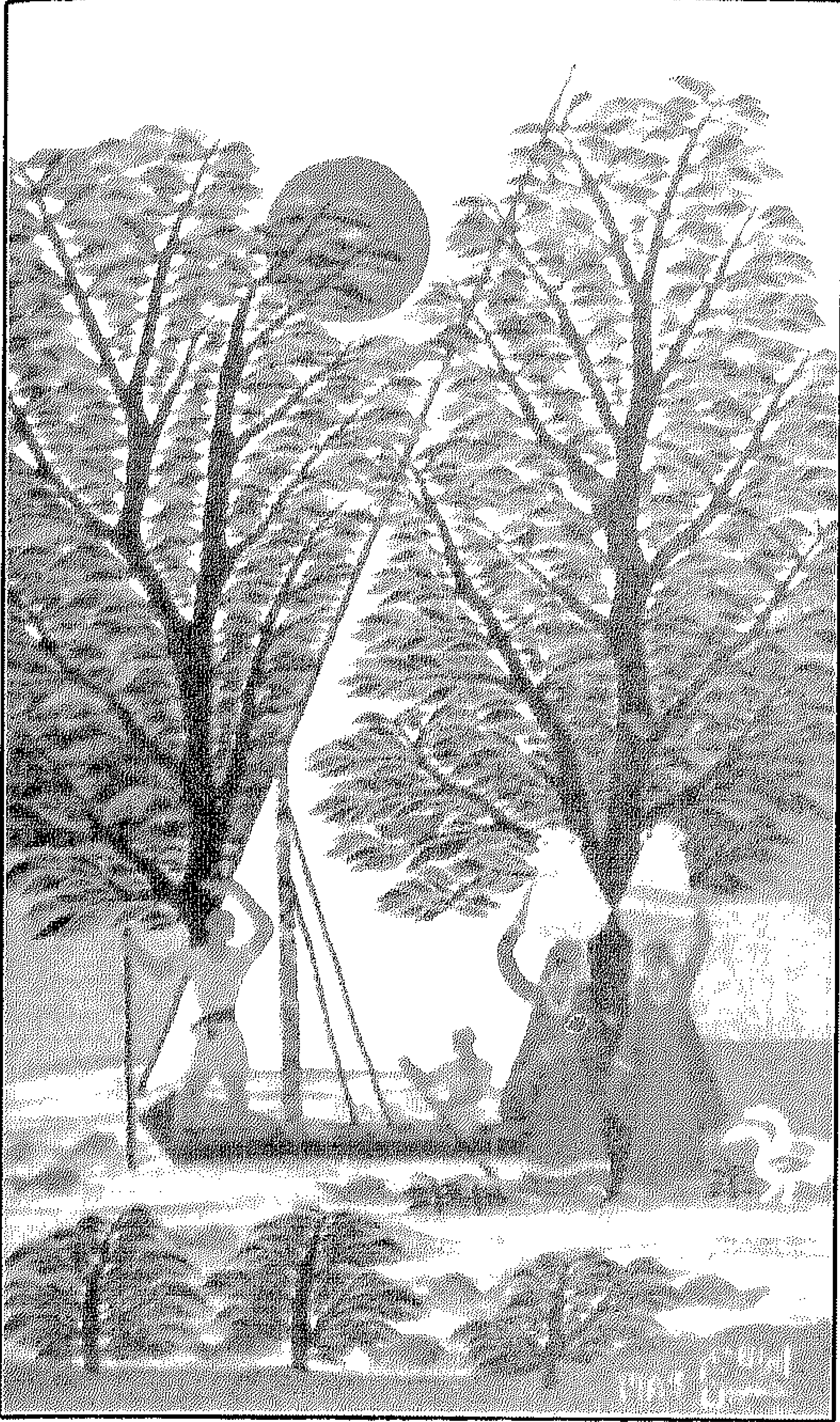


إبراهيم حسين : الفنان الباحث

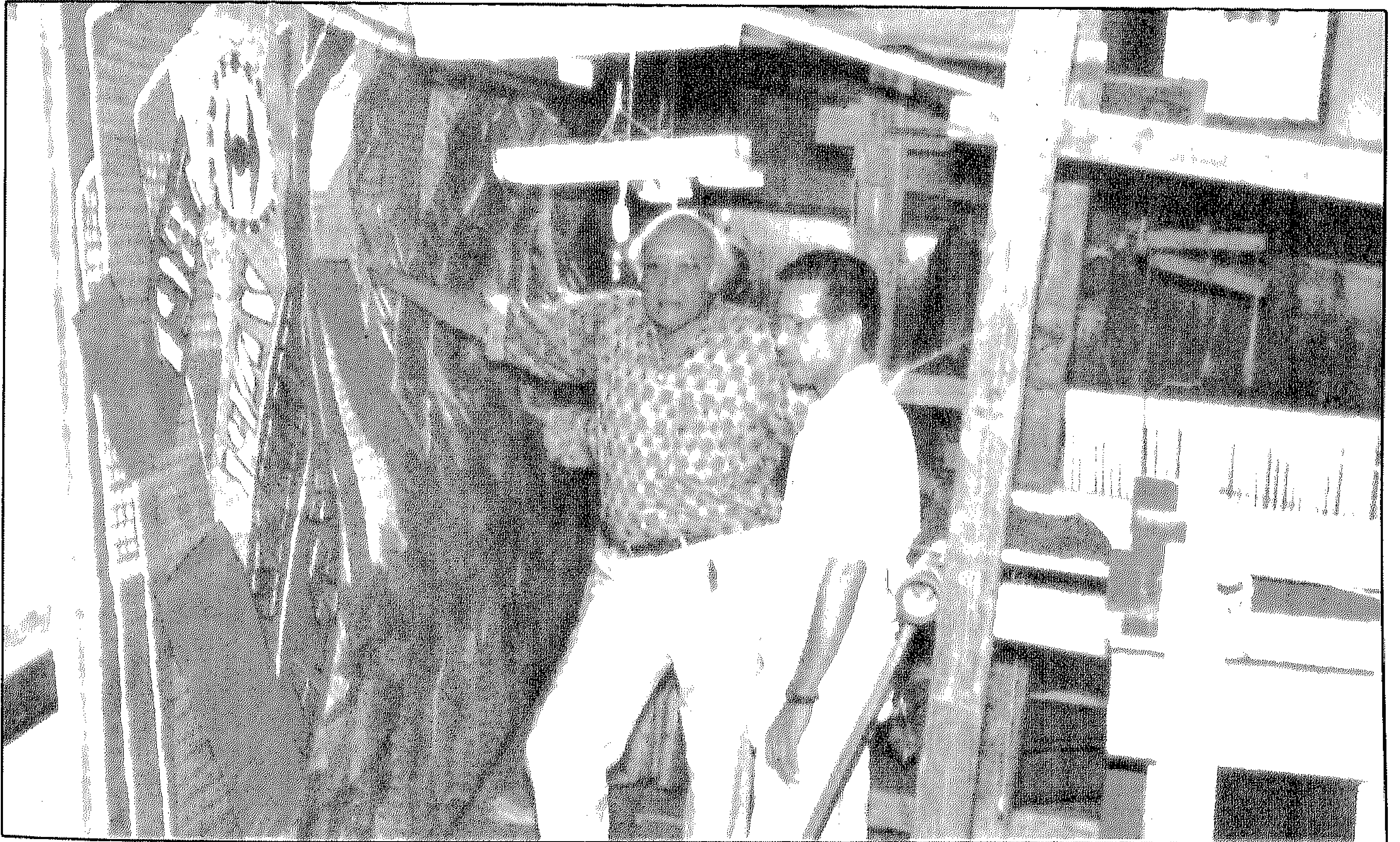
المخلوقات والأرض ـ من نسجيات مرسم برطس



- من نسجيات مرسم بُرطس

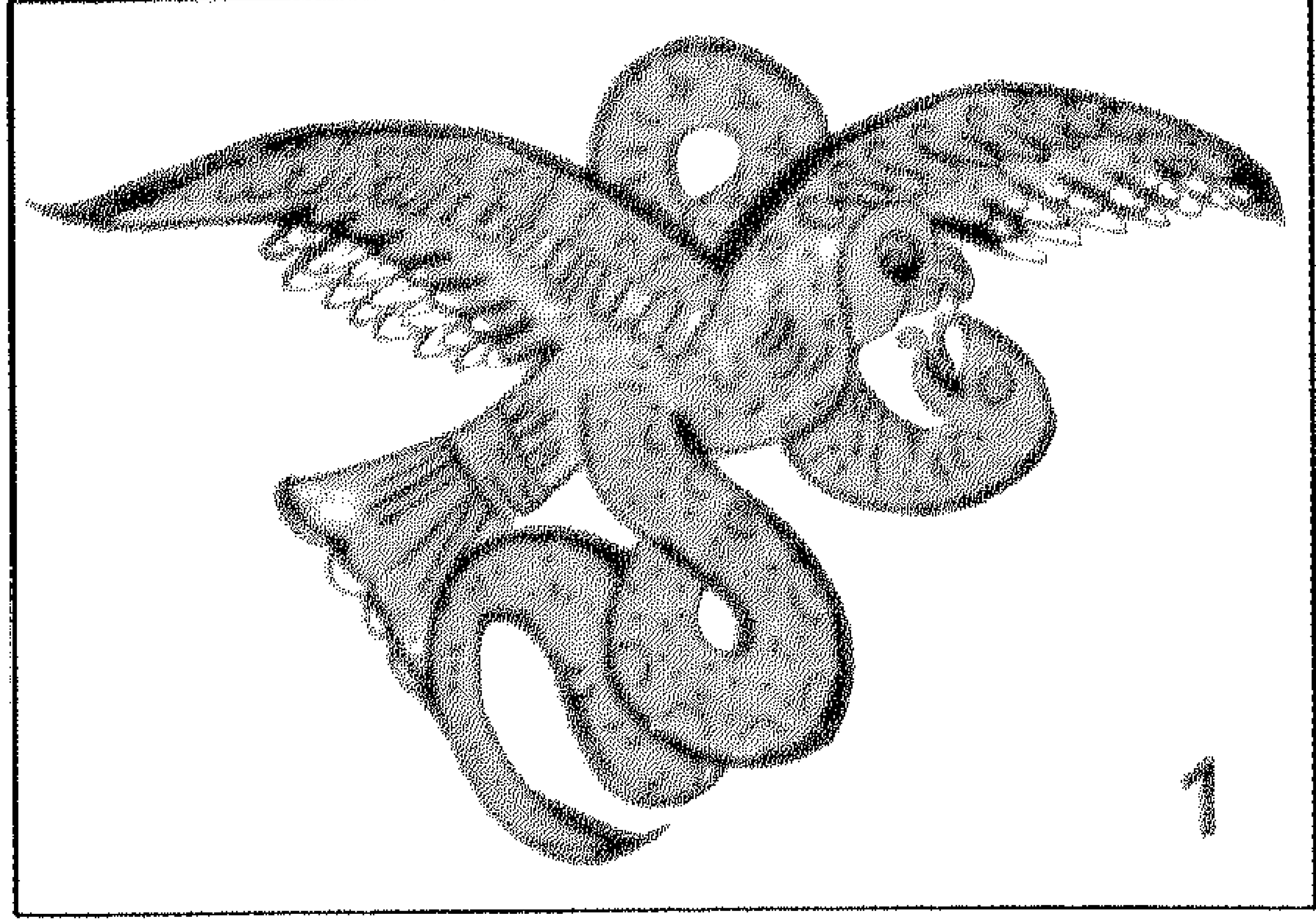


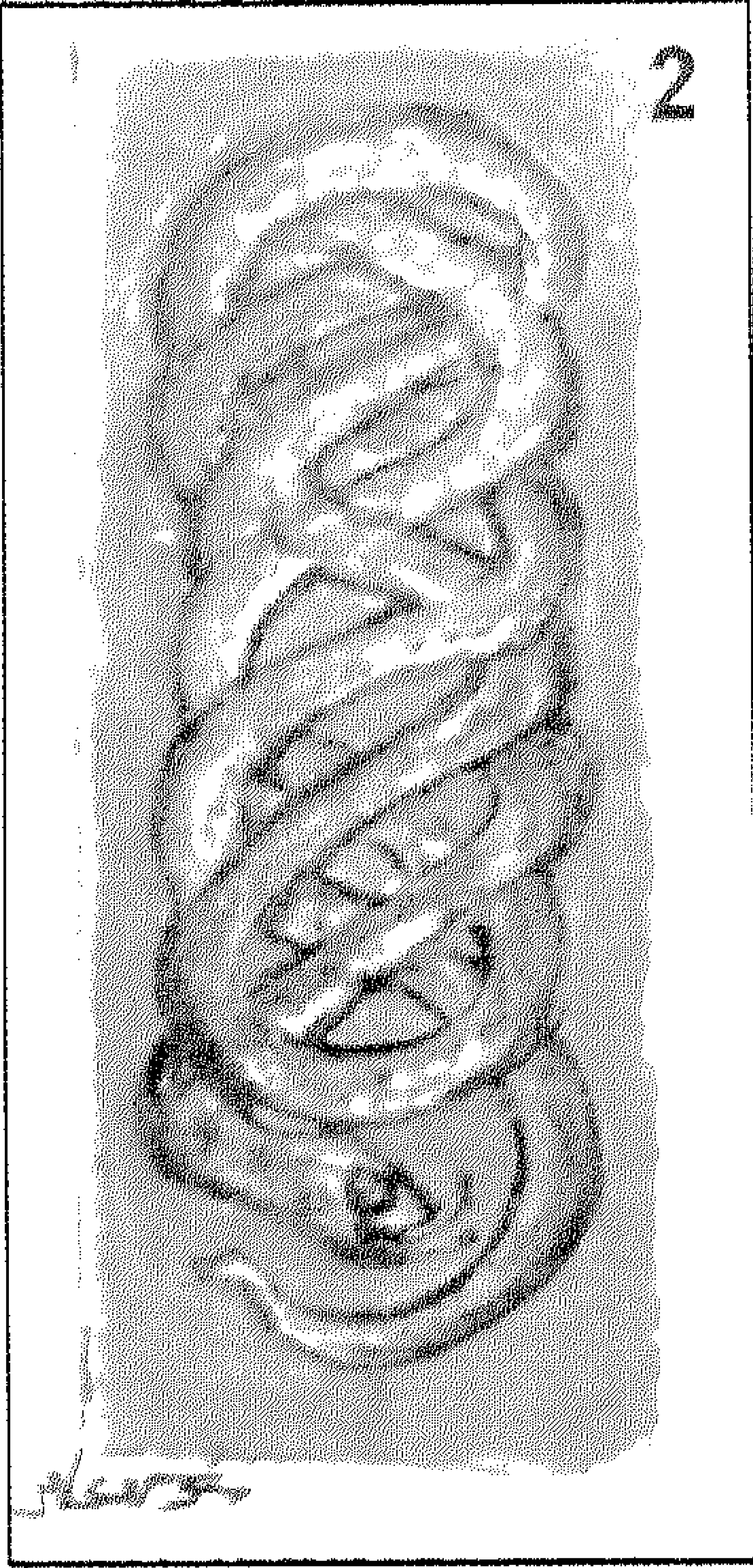
النيل وحاملات الجرار - من نسجيات مرسم بُرطس

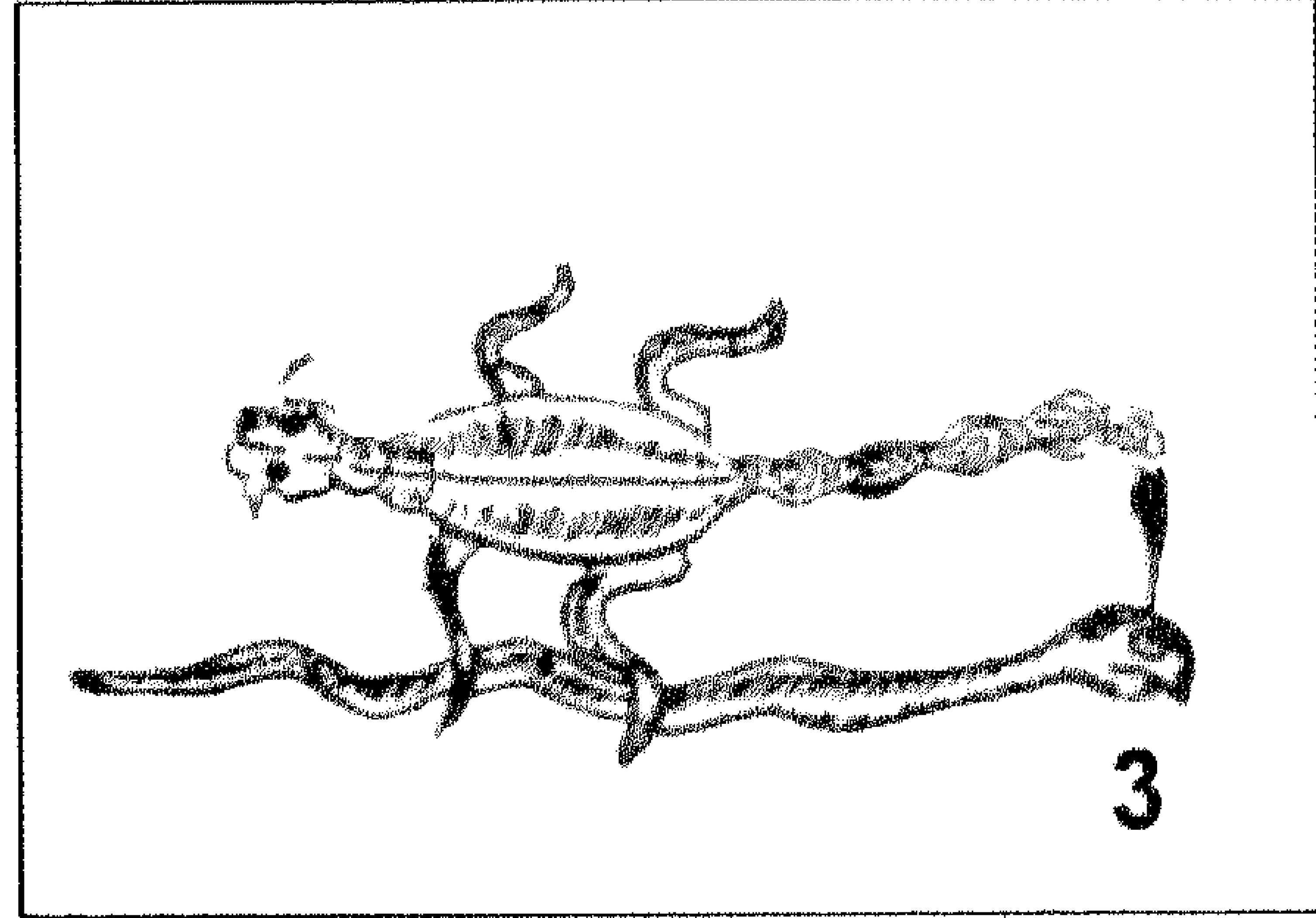


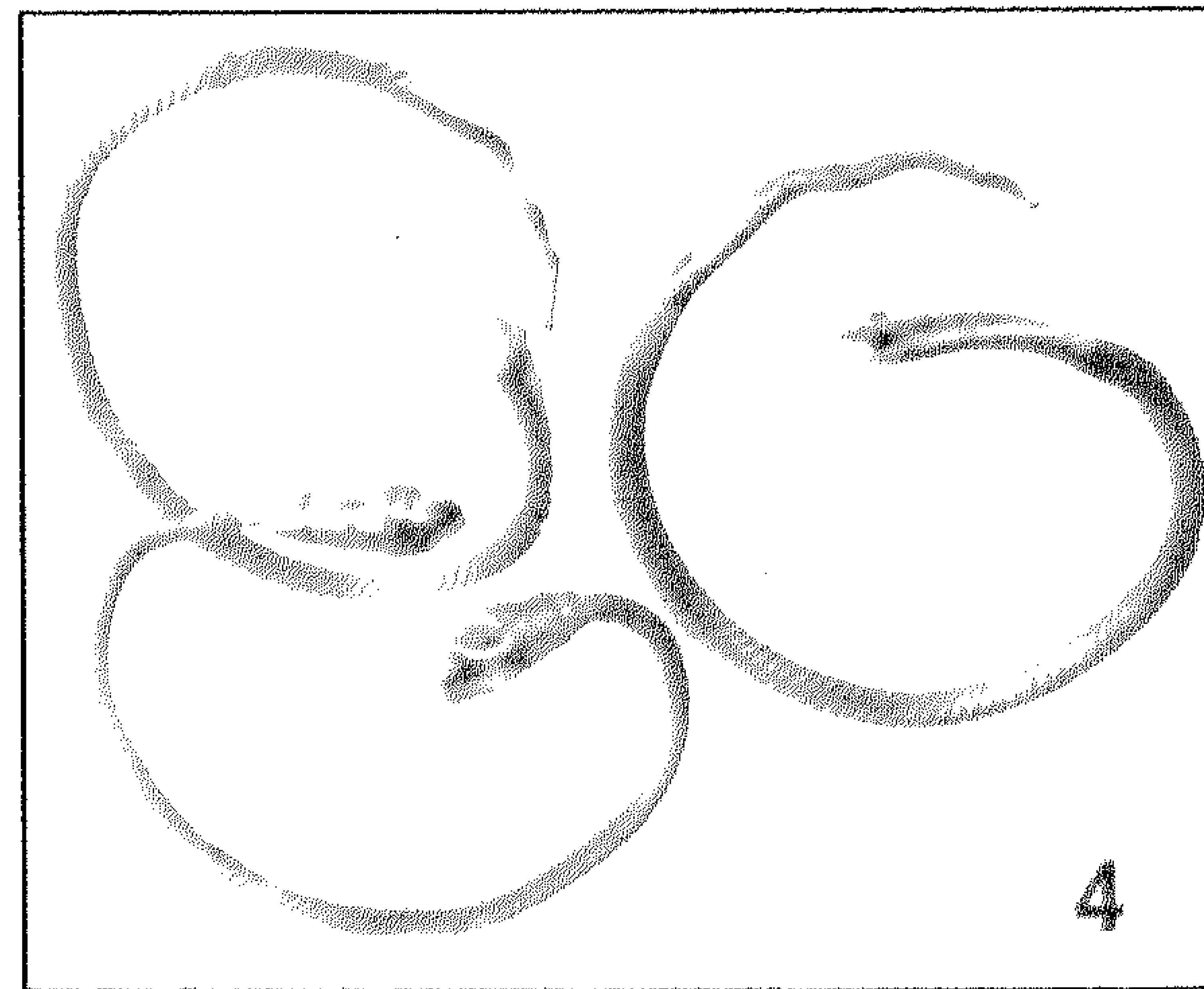
د. إبراهيم حسين و د. طه حسين يراجعان نسجية فندق سميراميس فى مرسم بُرطس

وحدة الحيوان فى التشكيل الشعبى



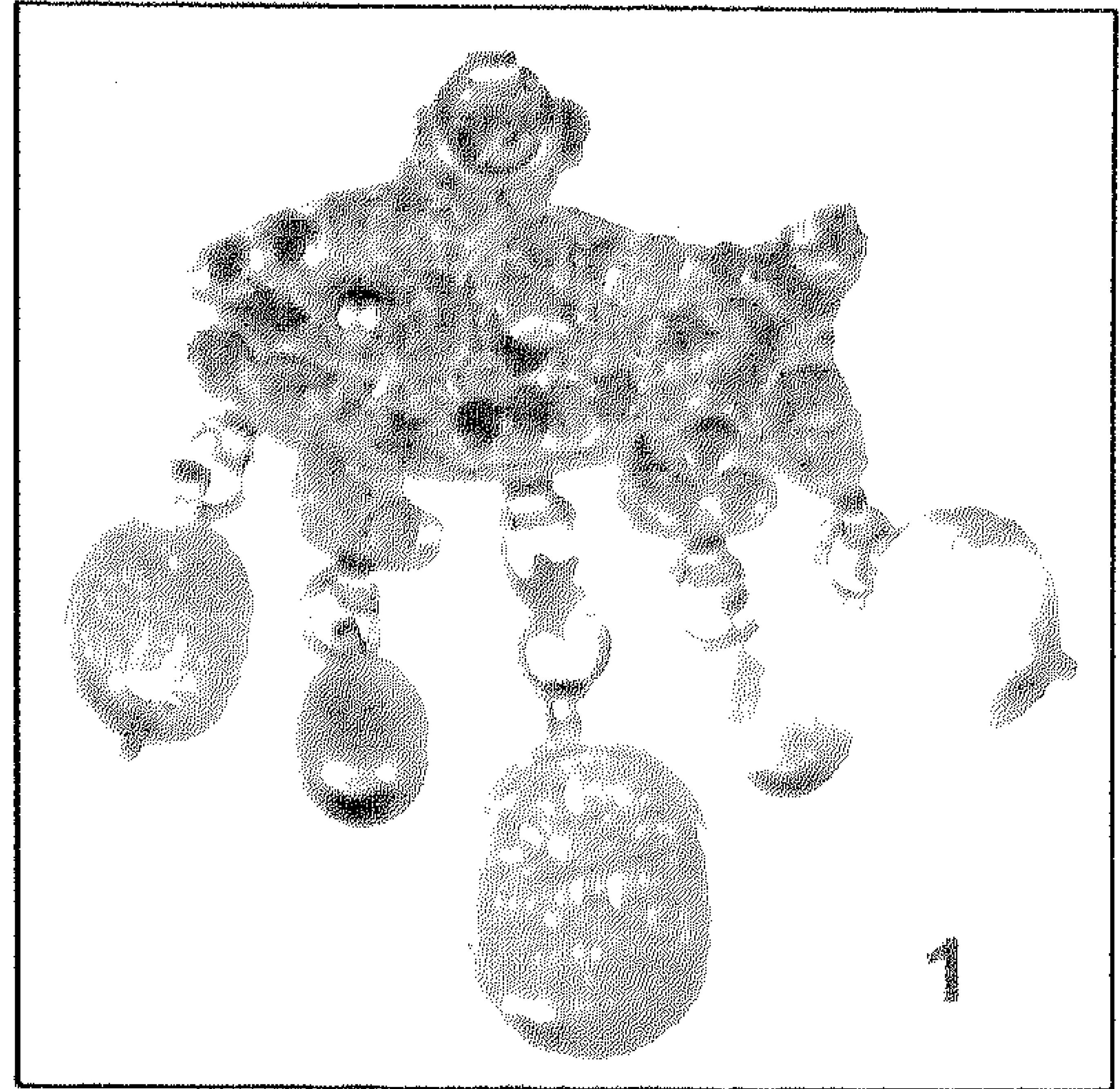


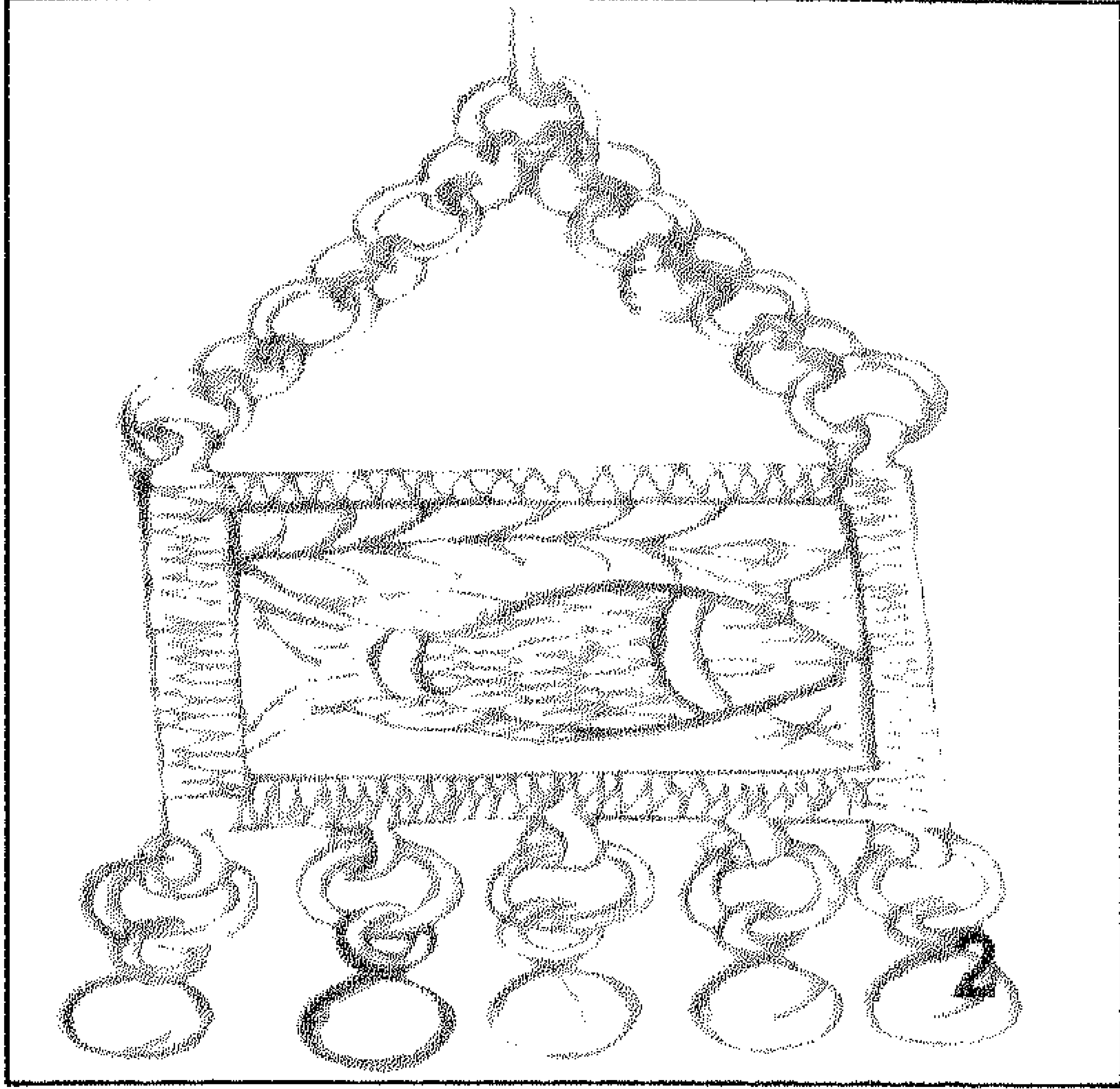


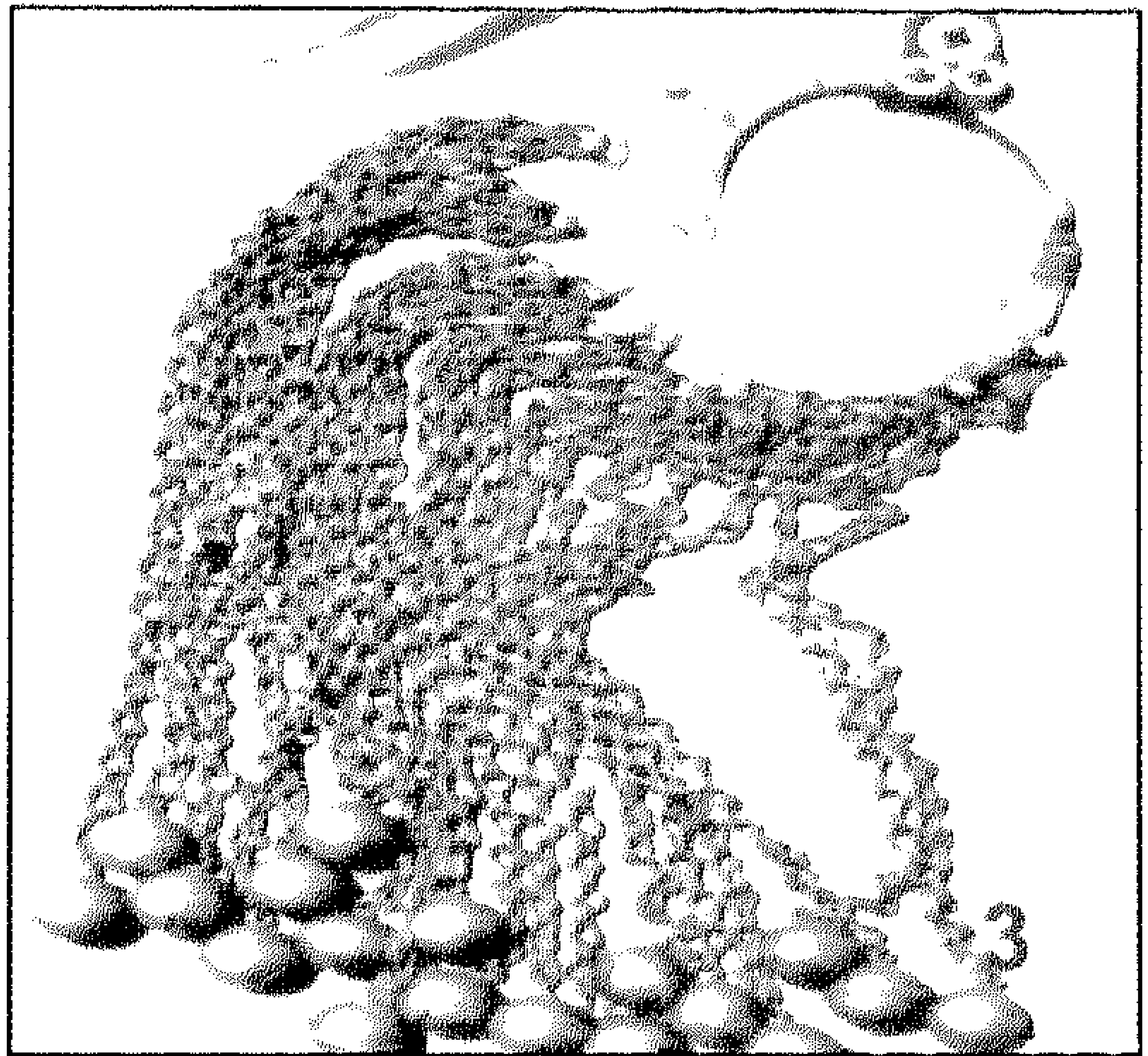


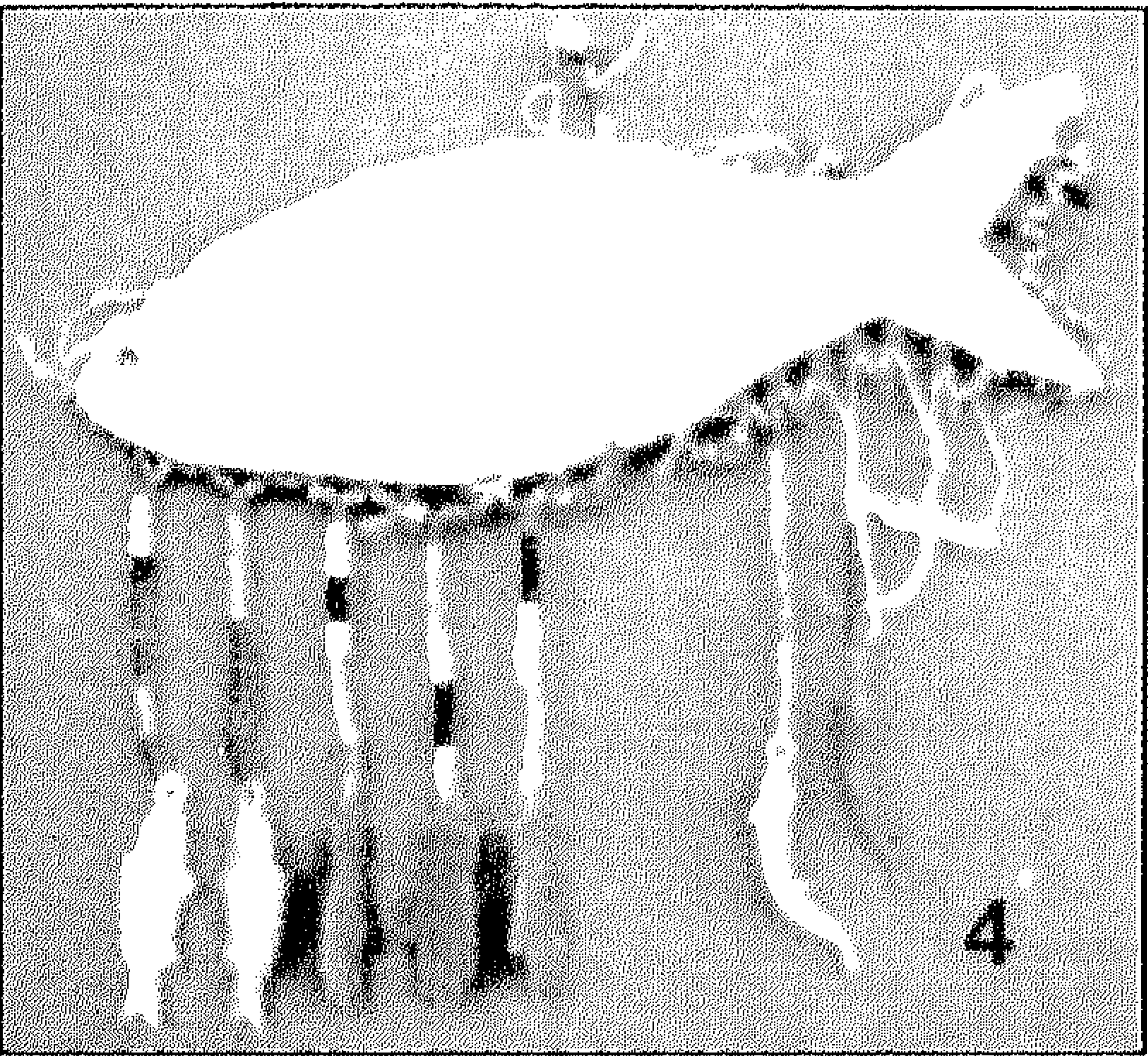


1 ـ الطائر الخاطف للحية وحدة للوشم رمز الأمان من الخوف 2 ـ رمز للثعبان وحدة الوشم تعبر عن الثعبان الأزلى
3 ـ وحدة تستخدم كطلسم ضد لدغ الثعابين تحمل فى حجاب 4 ـ أساور من الذهب للنساء من القاهرة
5 ـ وحدة للوشم فى المسيحية « الشهيد مارجرجس يقتل الثعبان رمز الشر والطغيان ».





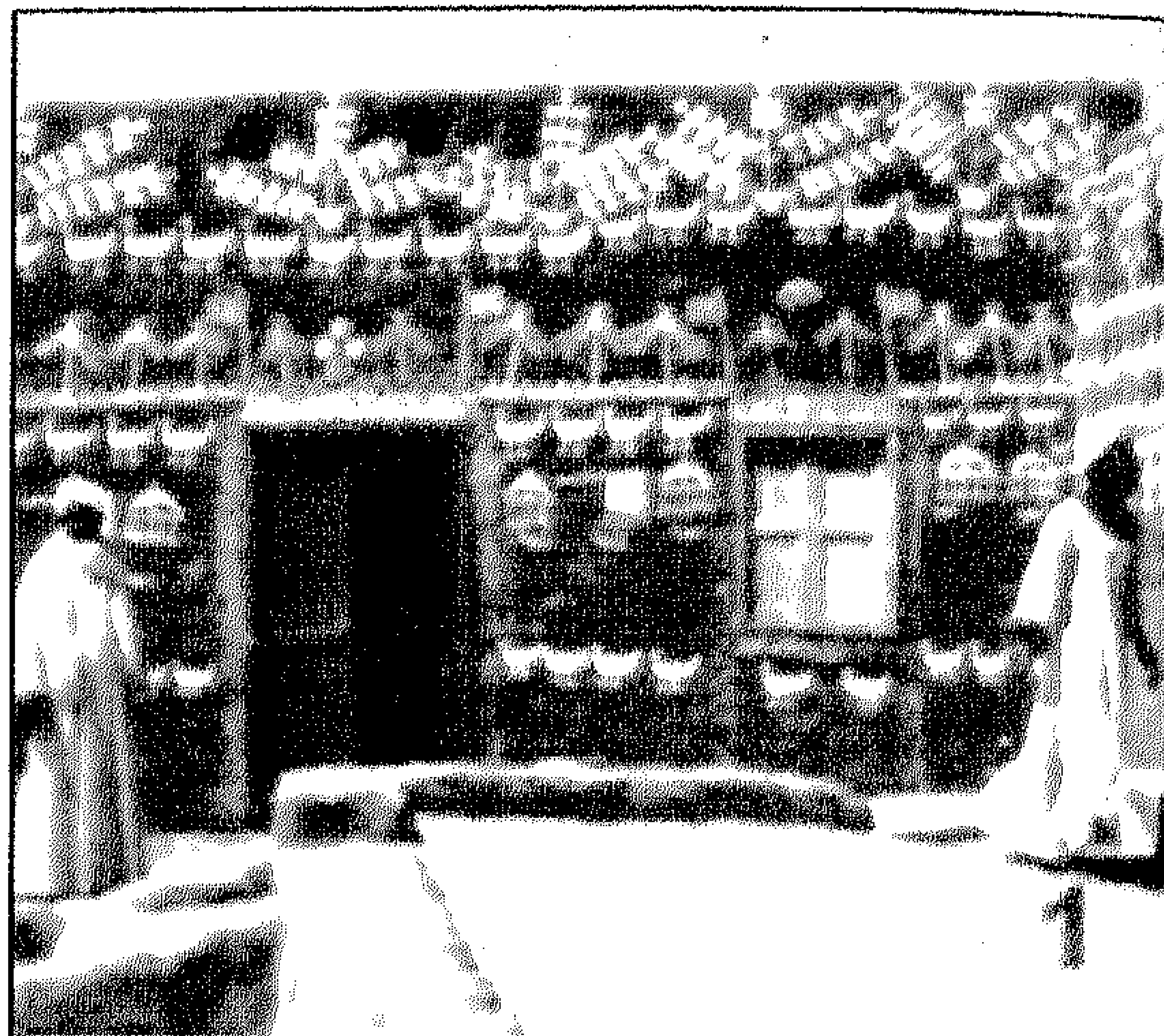








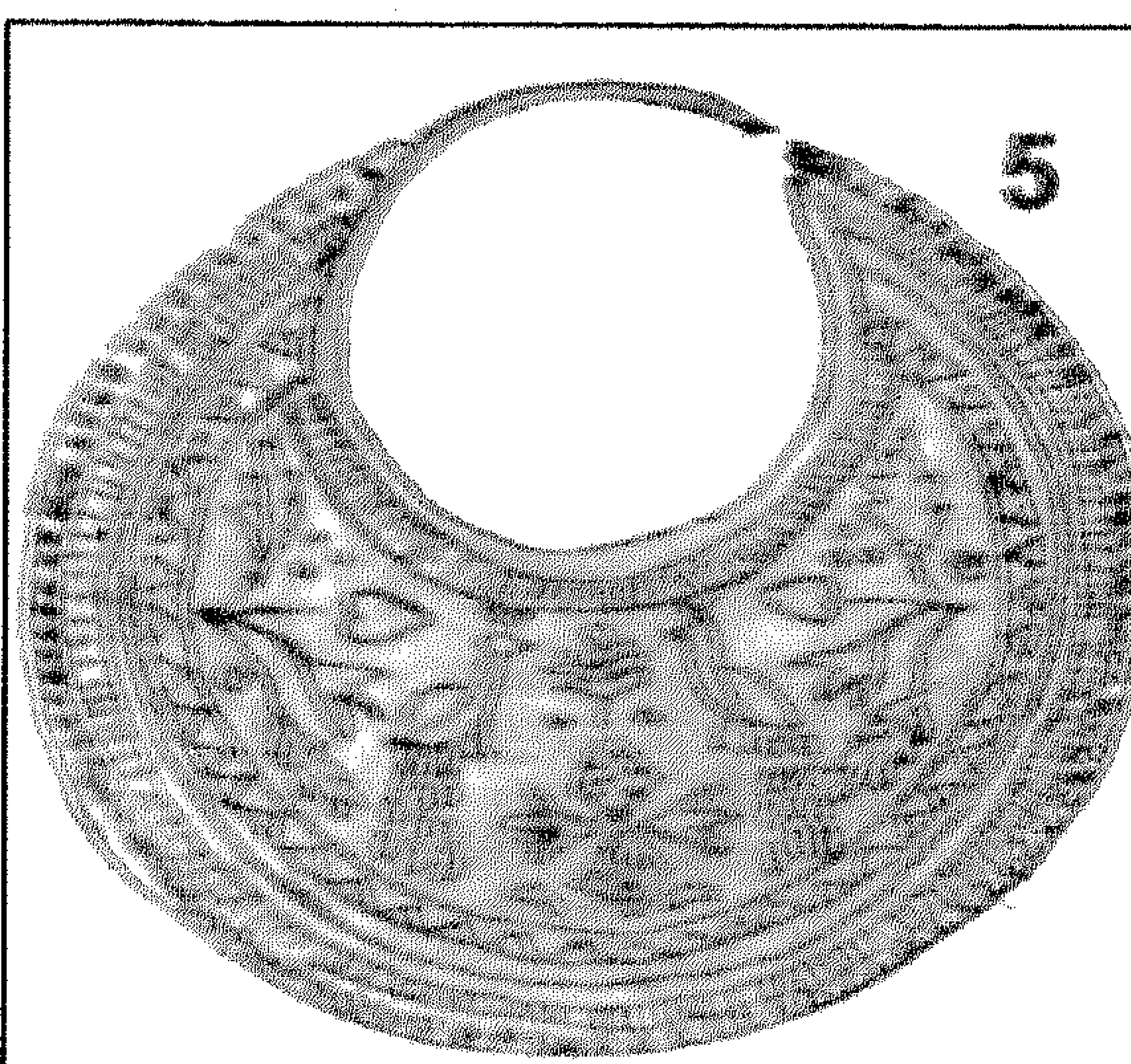
1 ـ حلية من الذهب ـ دلاية من دمياط 2 ـ حجاب فضة لنساء بدو الشرقية يعلق على أحد جانبى الرأس
3 ـ تعلاقين حلية للرأس لعروس سيوة عليها نقش سمك 4 ـ حجاب من النوبة يعلق فى حجرة العروس رمزا للخصوبة
5 ـ وشم على شكل سمكتين من الجيزة 6 ـ تمحجوين إسورة خاصة بعروس سيوة وبالمرأة المتزوجة.

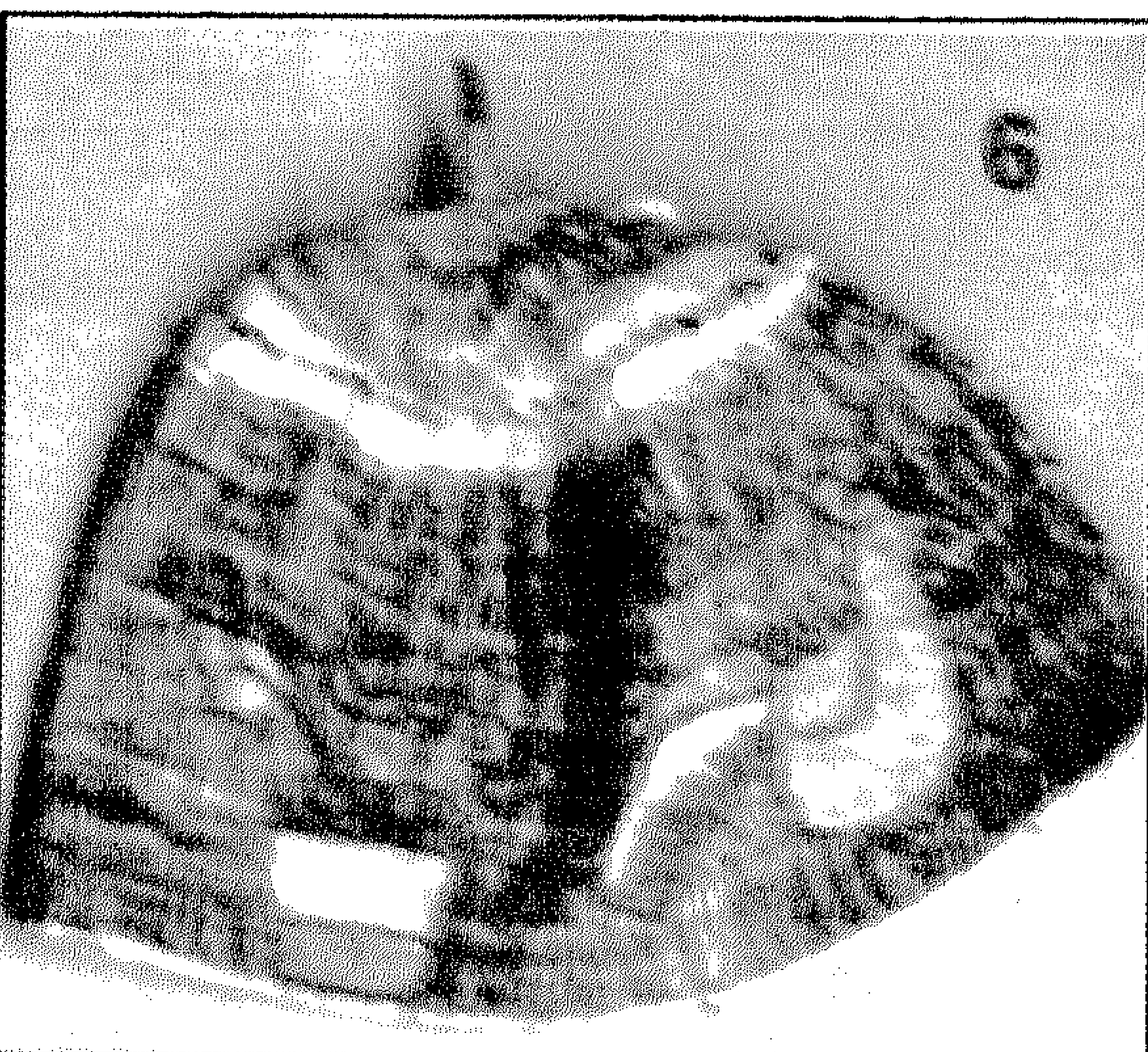




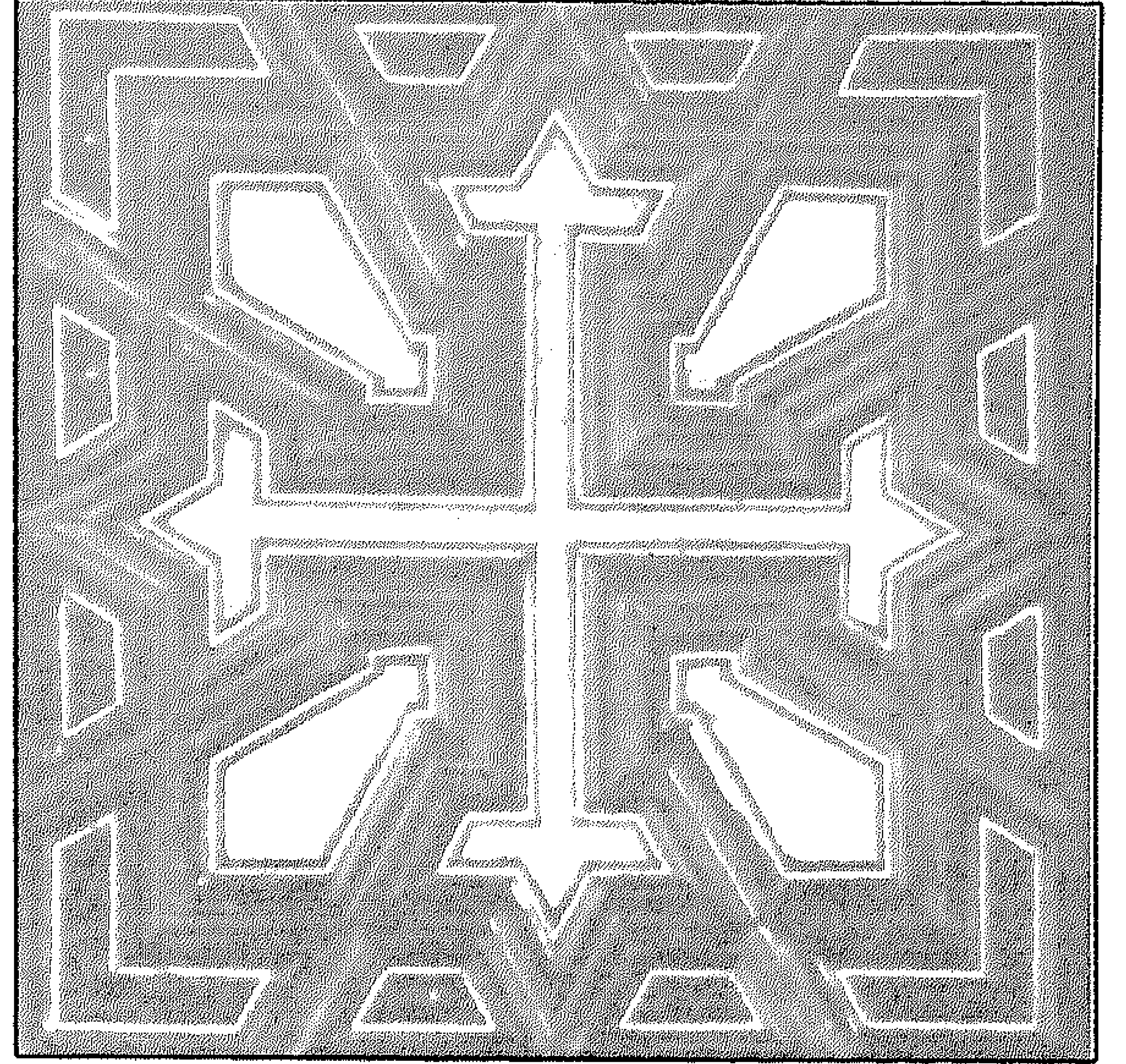






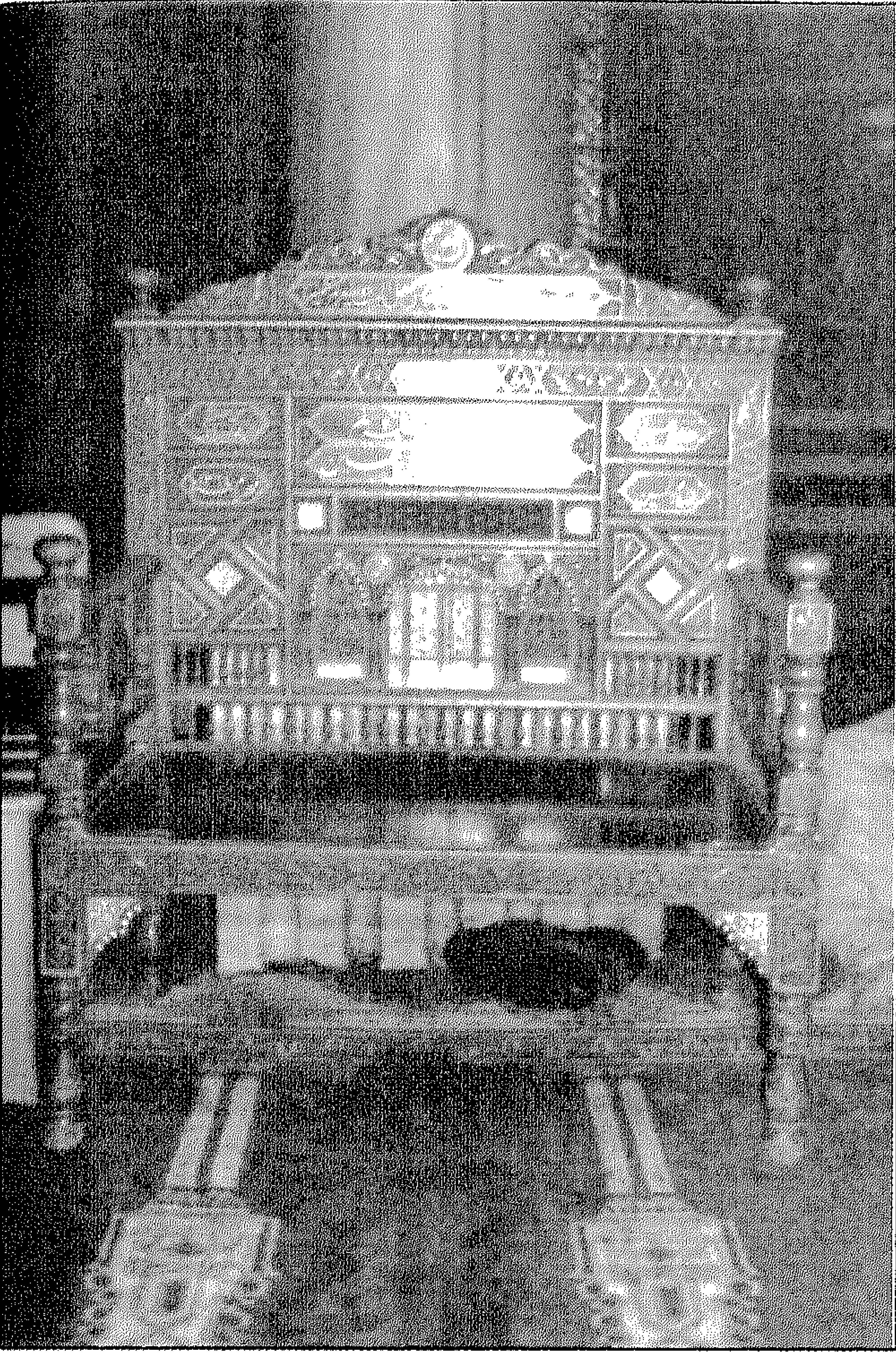


1 ـ العصفور على جدران أحد البيوت النوبية 2ـ 3ـ وحدات من الوشم بها عصافير 4ـ مروحة من الواحات عليها
العصفور الملون يشير للربيع 5ـ قرط ملون من النوبة عليه الطاووس رمز البعث فى المسيحية 6ـ طاقية من النوبة عليها
وحدة الديك بجانب أصيص من الزهور.

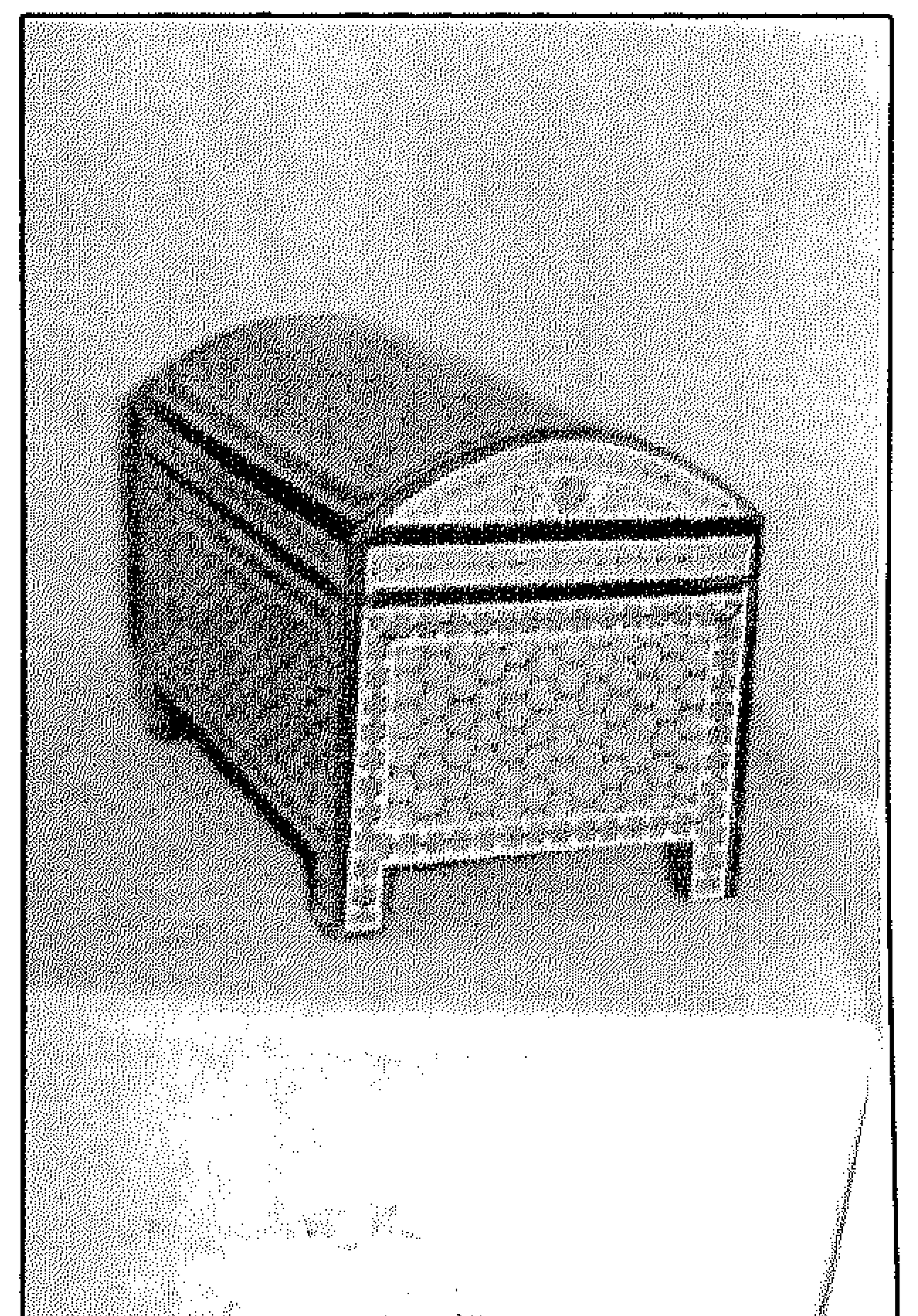


الصليب المطعم بالعاج (الكنيسة المعلقة)

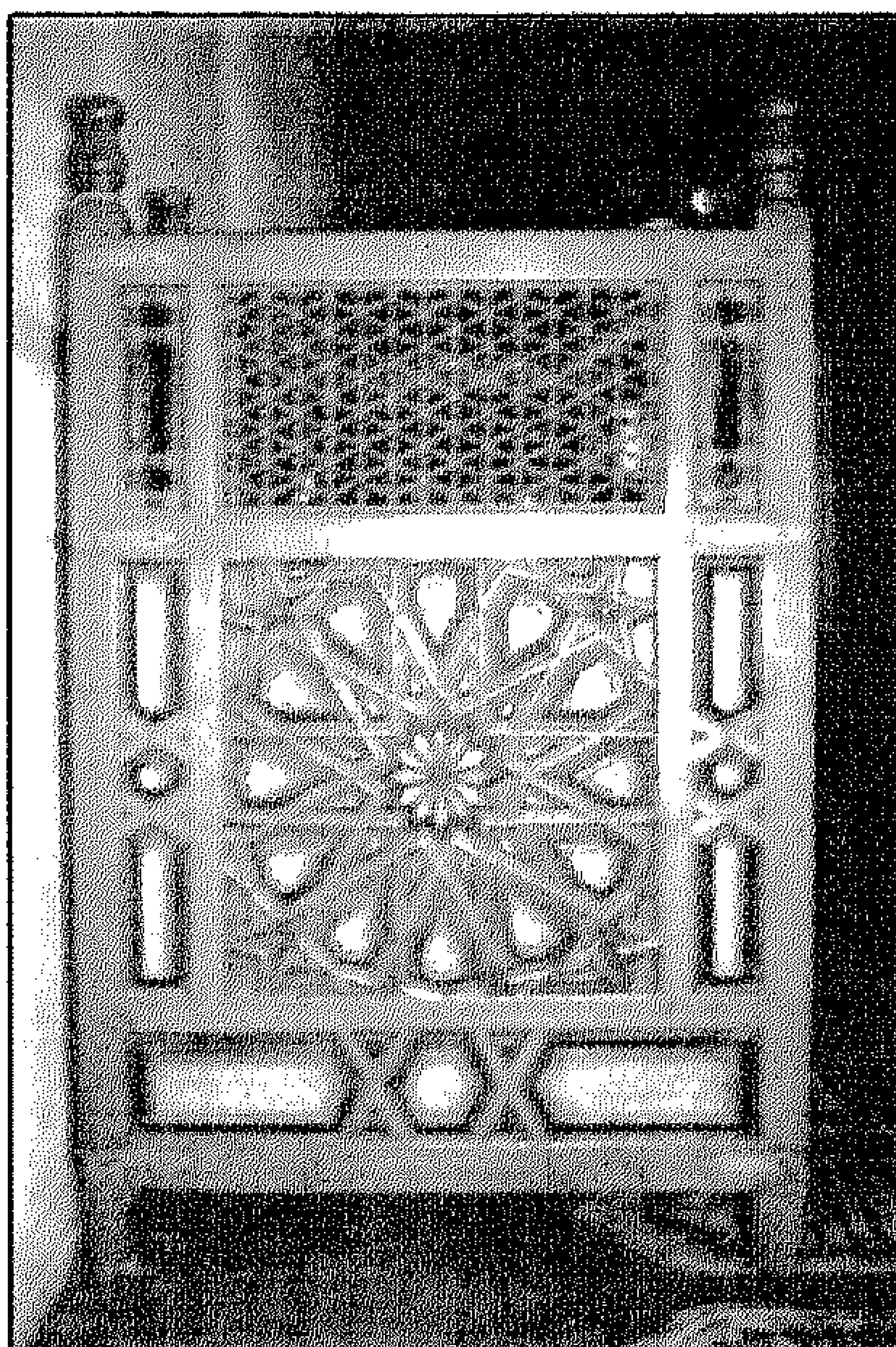
التطعيم بالصدف حرفة شعبية



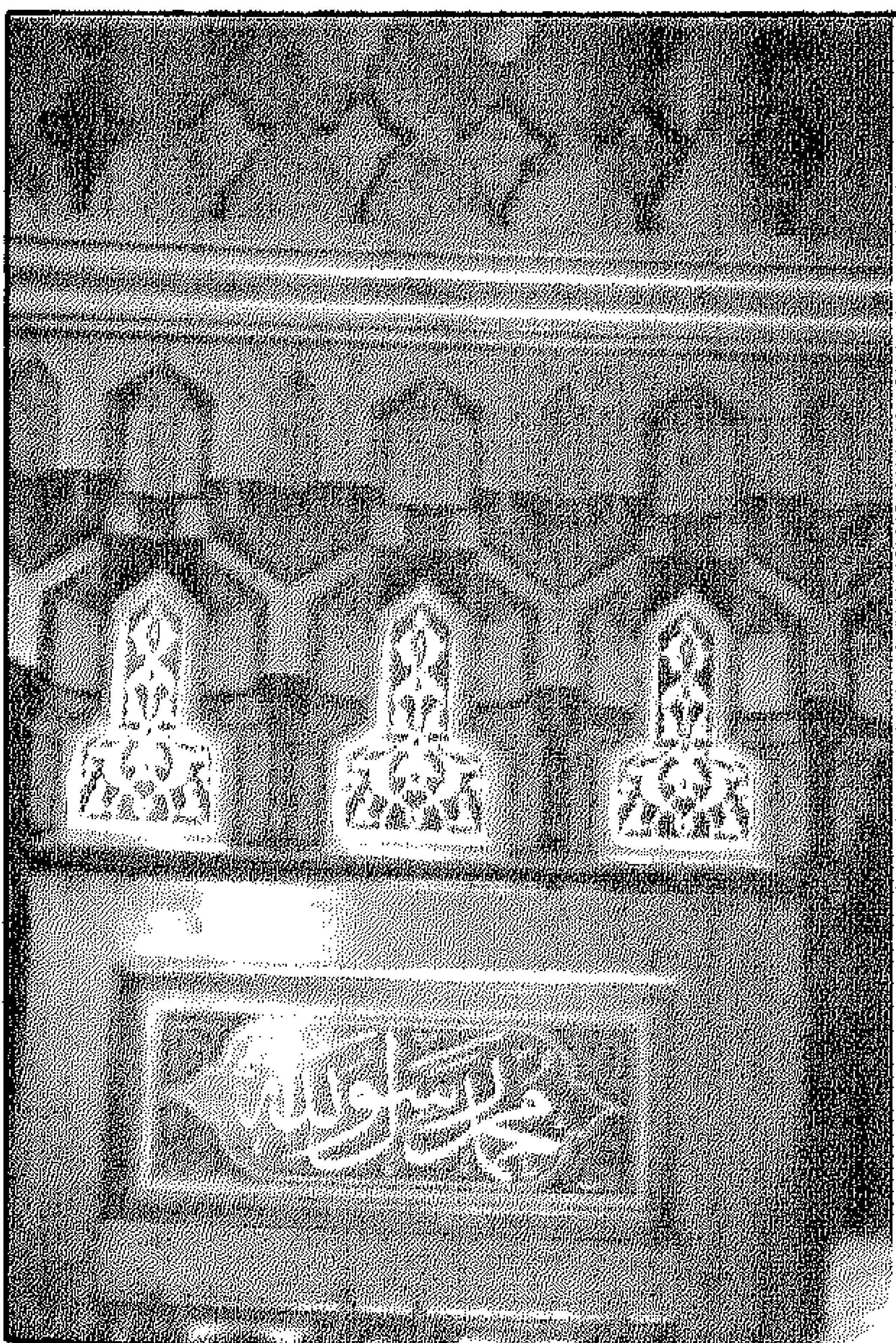
كرسى مطعم بالصدف (مسجد الإمام الحسين)



الشكمجية



كرسى السورة بالأزهر الشريف

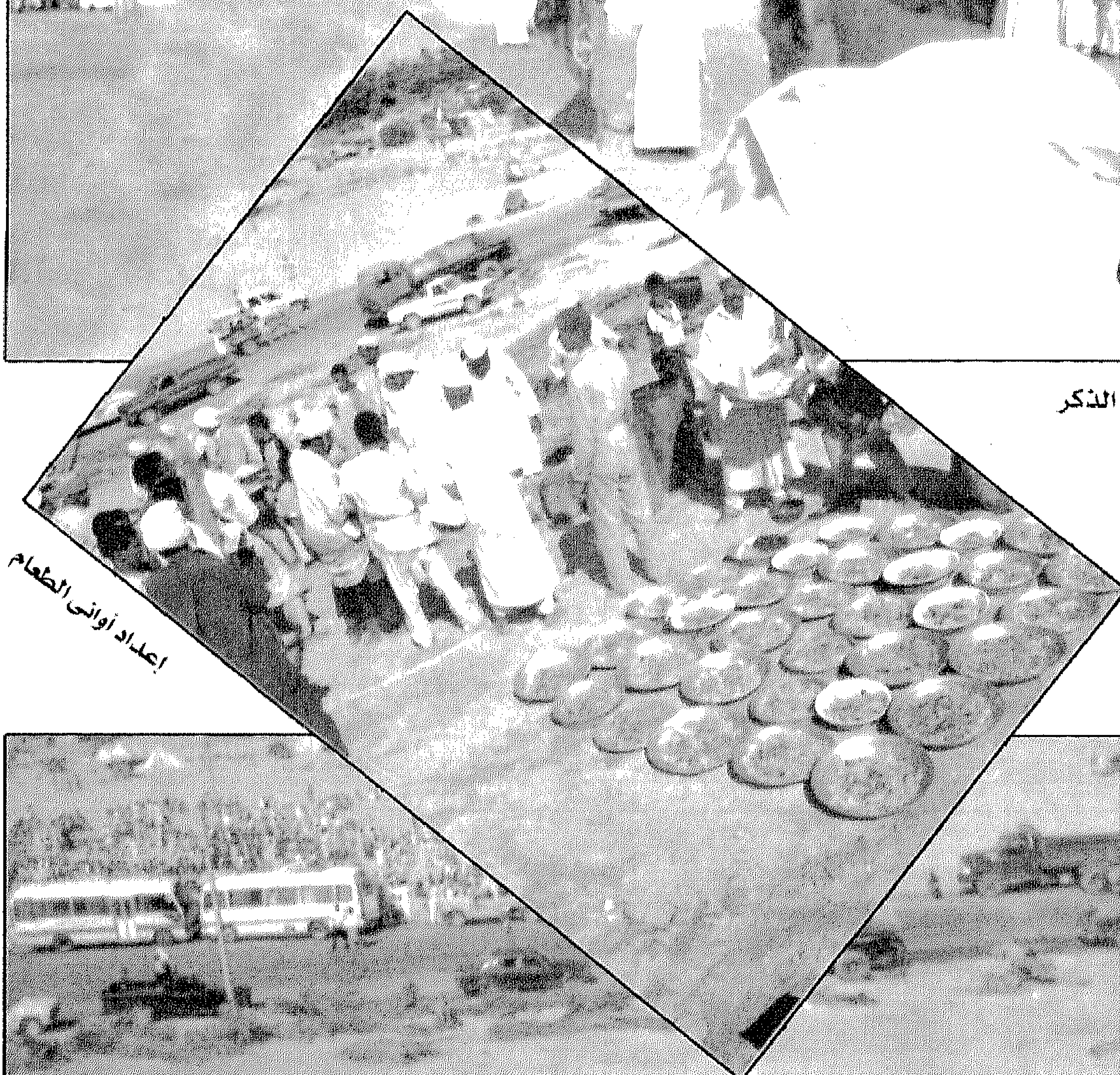


من منبر مسجد الإمام الحسين

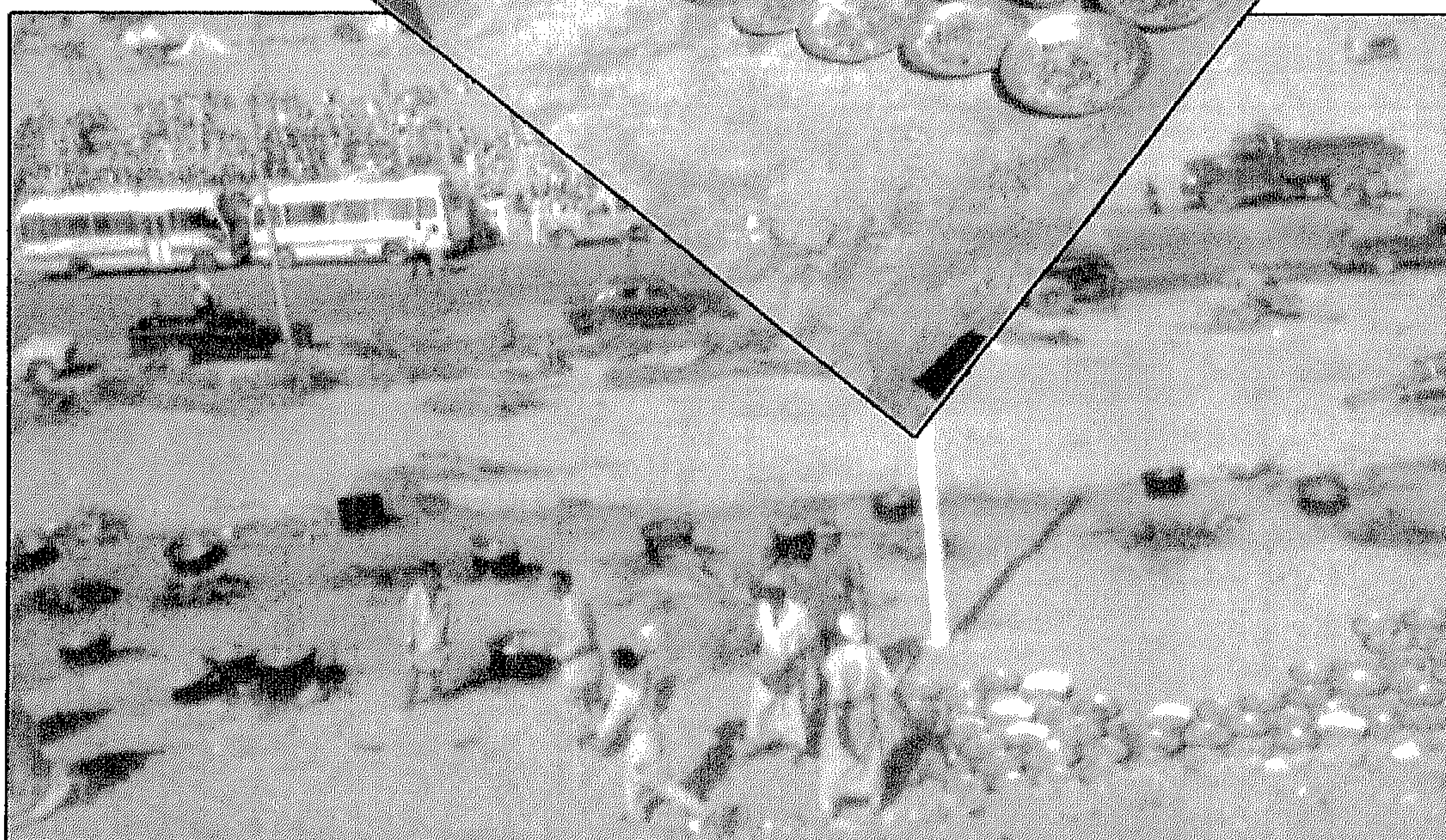
احتفال السياحة فى سيوة



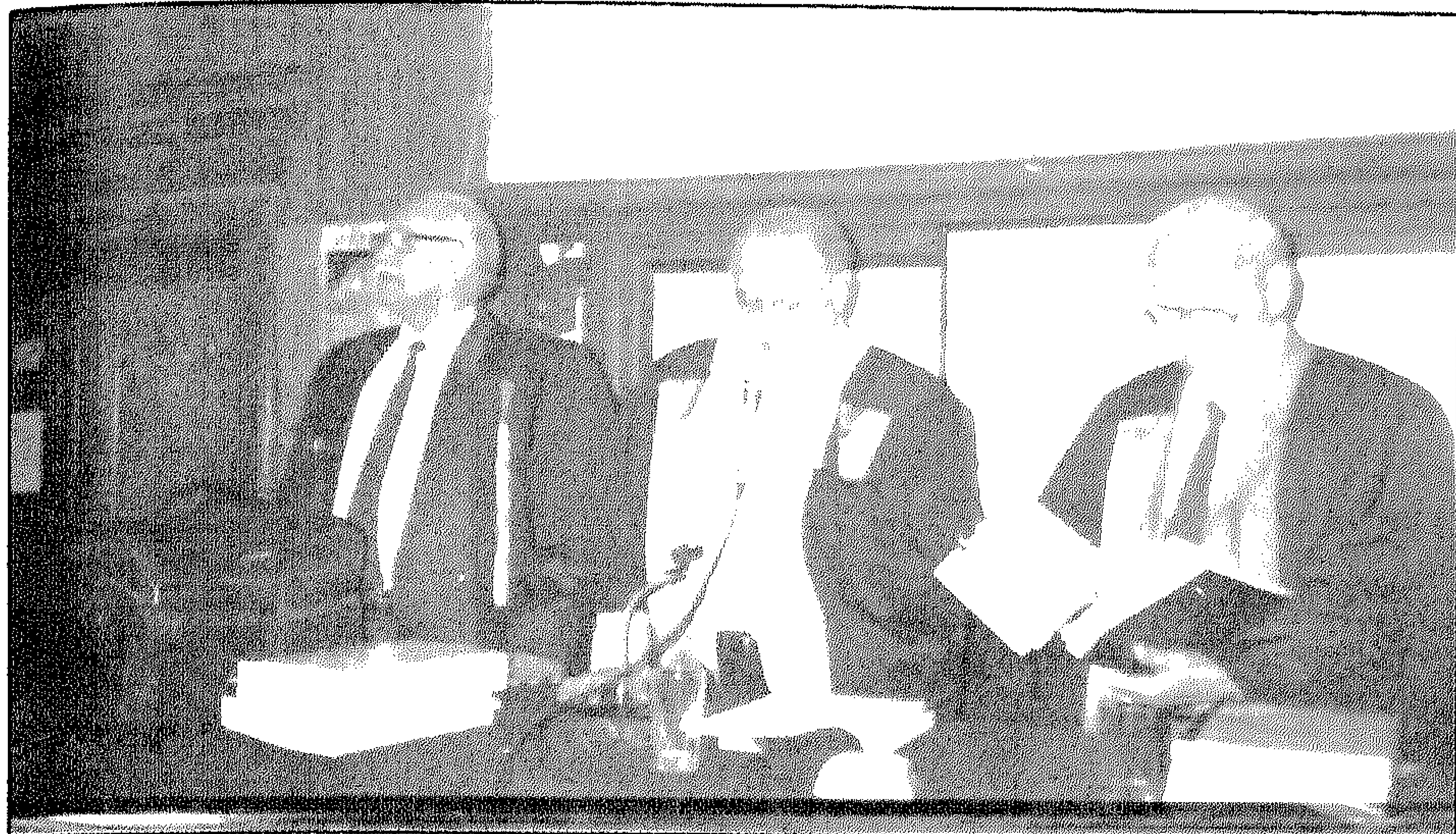
حلقة الذكر



إعداد أوانى الطعام



توزيع الطعام

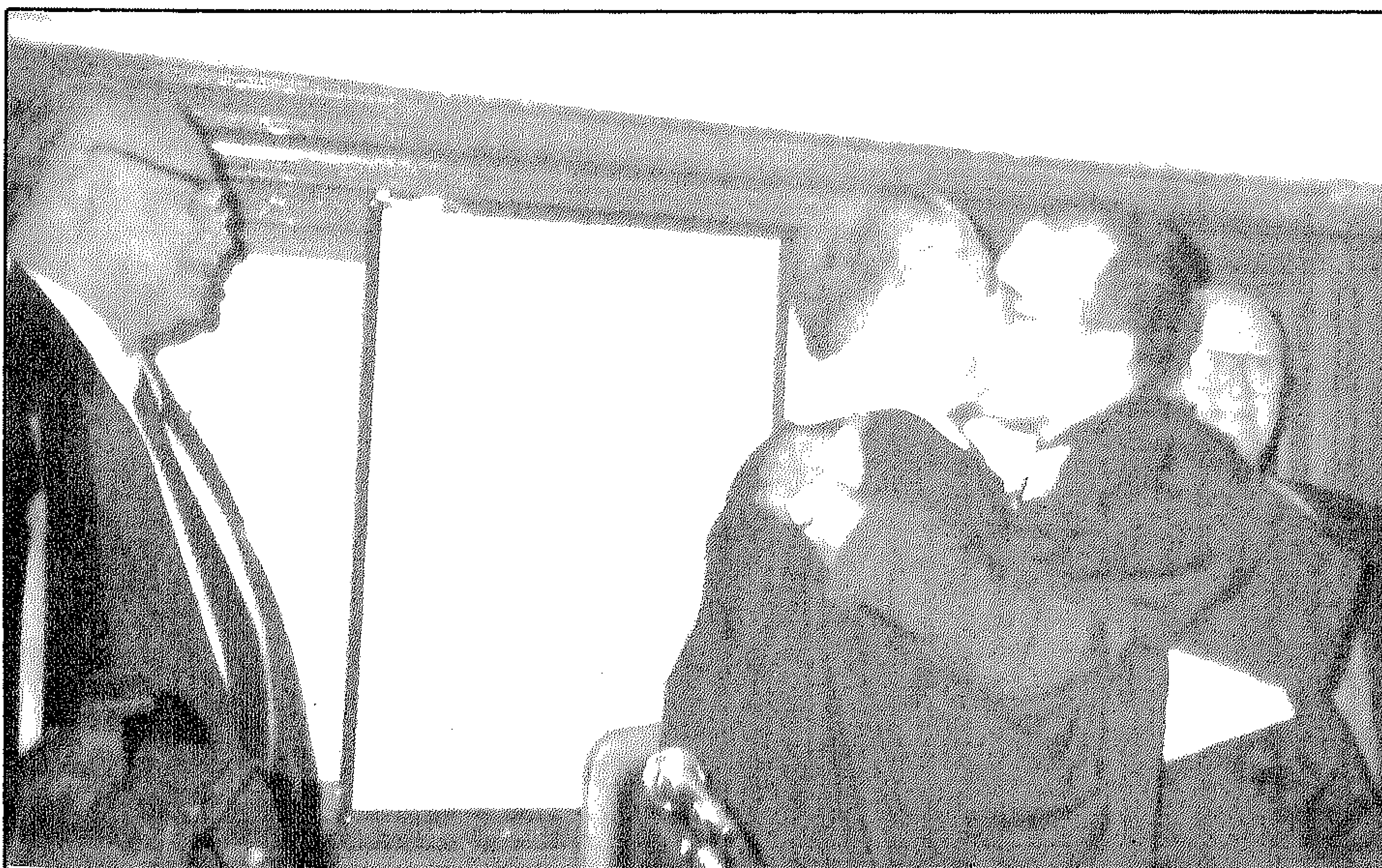


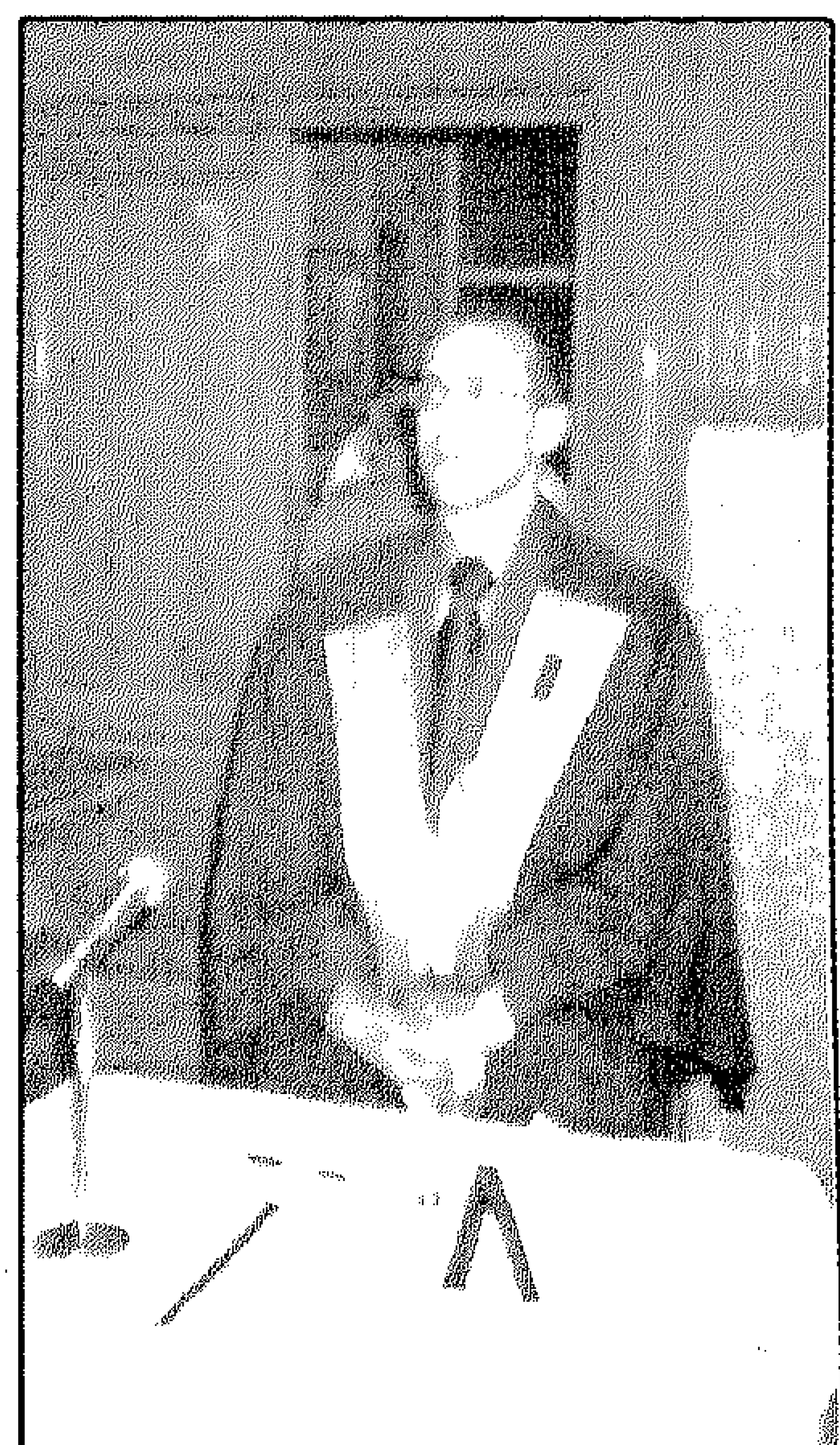
لجنة المناقشة أ. صفوت كمال، أ.د. أحمد مرسى، أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجى

سيرة بنى هلال
فى
محافظة أسيوط

(دراسة ميدانية)







الباحث محمد حسن عبد الحافظ يعانق الأستاذ الدكتور أحمد مرسى

تدريب الخيل على الرقص

خالد محمد سالم

يعد استخدام الإنسان للحيوانات فى الفنون الشعبية مظهراً قديماً، ويعلم معظمنا أن القردة تستخدم فى عروض الفرجة الشعبية فى مناطق مختلفة من إفريقيا، وتستخدم الكلاب فى بعض الدول الأوروبية والأفيال والثعابين وغيرها فى الهند، والطيور كذلك كالصقور فى دول الخليج العربى، والديوك فى دول آسيا.

أما الخيول، فلها نصيب وافر من الاهتمام فى تاريخ الثقافة العربية، بحيث يصير الخيل رمزاً مهماً من رموز هذه الثقافة، وتستخدم الخيول فى أشكال فنية عدة نطلق عليها «أدبيات الخيل». هذه الفنون ليست جديدة، ولكنها موروثة منذ أن عرفت المجتمعات العربية الحياة على هذه الأرض، وسنتطرق للحديث هنا عن تدريب الخيول على الرقص والسابقات الشهيرة التى تشترك فيها الخيل بمصر.

يرى البعض أن السن المناسبة لتدريب الخيل هو سن الركوب، والتى تتراوح ما بين عام ونصف إلى عامين، ويخالفهم آخرون فى هذا التصور، فيرون أنه ليس هناك سن محددة لتدريب الخيل، فبعض الخيل تجدها تقوم بحركات الرقص، بل تجيده وهى دون السنة الواحدة، وقد يعزى ذلك إلى السلوك المعروف بسلوك التقليد، وربما يتم تدريب الخيل بعد ذلك العمر بكثير بشرط أن تكون هناك القابلية لدى الحصان لذلك، وأنا من مؤيدى هذا الرأى.

من جانب آخر، هناك عائلات متخصصة فى تدريب الخيل توارثت فن تدريب الخيل وهى كثيرة (فى الواحات، نزلة السمان، الشرقية، طنطا، بدو سيناء وغيرها من الأقاليم المصرية) ويعتمد تدريب الخيل على الرقص على إجبار الخيل على إتيان خطوات «مشية» معينة، ويتم ذلك باستعمال الشدادات[1] فى قدمى الحصان. وفى مراحل أخرى من التدريب يكون باستعمال الثقالات[2]، ويتم ذلك بوضع حواجز بينها مسافات محددة كى يسير بينها الحصان مجبراً تبعًا لأمشة (قمشة)[3] المدرب وتعليماته التى تخرج على هيئة ثأثأة، ويسير الحصان بين هذه الحواجز التى تكون عبارة عن عصا غليظة يمسك بها شخصان من طرفيها كى يتعداها الحصان بارتفاع معين، ويحدد هذا الارتفاع بالشدادات والثقالات الموضوعة تبعاً لمراحل التدريب المختلفة مع التنسيق الكامل بين الأقدام الأمامية والخلفية، ويسير الحصان لمسافات طويلة، حيث تظهر هذه المشية بعد ذلك على هيئة رقص.

ويستغرق تدريب الحصان فترة تتراوح ما بين أيام عدة وثلاثة أشهر، وتتوقف هذه الفترة، من حيث الطول أو القصر،

على مدى استعداد الحصان، ويكون التدريب في بداية الفترة يوميًا، ثم بعد ذلك يكون ثلاث مرات أسبوعيًا. ومن الأفكار الشائعة بين المدربين أن الإناث إذا تعلمت الرقص بصورة جيدة، فإنها لا تخطئه بعد ذلك. أما إذا كانت تخطئ في حركة من حركات الرقص، فهي تستمر في هذا الخطأ. أما بالنسبة للذكور، فهي حتى إن تعلمت بصورة جيدة قد تخطئ في أي وقت. وقد ذكر لي ذلك أحد مدربي الخيل عندما كنا في إحدى الزيارات لمزرعة بالطريق الصحراوي وكان بها حصان يدعى ابن رشد[٤] وهو من الخيول المصرية الشهيرة التي تجيد الرقص، وحدث أن ركبت هذا الحصان وأخذت بلجامه فبدأ في الرقص، ثم تبعني سايس هذا الحصان فركبه ورقص به، ثم تلانا مدرب الحصان فأسقطه ابن رشد.

ربما يخفى على البعض منا أنه ليست هناك علاقة بين رقص الحصان في مصر وبين الموسيقى (المزمار والطبل البلدي مثلاً)، كما أنه ليست هناك علاقة بين عزف المزمار ورقص الثعبان في الهند، وإنما يأتي الأمر نتيجة لتدريب الحصان وتعويده على الإتيان بحركات مطلوبة منه، وتعوده كذلك على أن الموسيقى مصاحبة لهذه الحركات، فيصبح الأمر مجرد تعود بحت. وأيضًا لا يفوتنا أن ننوه عن أن أحد العوامل التي تجعل الحصان ذا مكانة مرموقة في مضمار الفن الشعبي أو الرقص هو التكوين أو التناسق العضلي لجسد الخيل فهو أحد أهم العوامل التي تجعل الحصان جديراً بأن يكون على قمة الحيوانات المستخدمة في الفنون الشعبية.

وكما نرى جميعاً أن استخدام الحصان للفن الشعبي صار مظهراً من مظاهر الفخر في الأفراح والمناسبات السعيدة. أما بالنسبة للسابقات التي تشارك فيها الخيل في مصر، فهي تتكون من ثلاثة أنواع من السابقات.

أولا: سابقات الأدب، والتي تتم في مجمع الزهراء في شهر سبتمبر من كل عام وتكون للخيول المختومة[٥] فقط وأيضًا سابقات الأدب في مهرجان الشرقية وتشارك أيضًا الخيل في مهرجان الإسماعيلية للفنون الشعبية وهذه السابقات ليست حكراً على الخيول المختومة فقط ؛بل أيضًا يشارك بها الخيل غير المختومة (الخيل البلدي). وتجدر الإشارة إلى التقييم في هذه السابقات لا يعتمد كلية على رقص الخيل؛ وأن كان هو أهم عناصره؛ ولكن التقييم يعتمد أيضًا على مظهر الحصان إلى جانب شكل العدة[٦] الموضوعة على الحصان وباقي الزينات التي توضع على الحصان أثناء رقصه.

ثانيًا: سابقات الخيل أو المارثون المحلي، وهو- دون شرح مفسر- سباق يقام للخيل المختومة بختم السبق ويؤدي إلى الماراثون العربي.

ثالثًا: سابقات جمال الخيل والتي تقام بصفة دورية في مجمع الزهراء[٧] قد أقيمت بالعام الماضي (٢٠٠٣) بنادي سقارة، تلك السابقات التي تعتمد على جمال الفرس وعلى الصفات التي كانت محببة لدى العرب القدامى مثل رسمة الرقبة، اتساع المنخر، ضخامة، رسمة الصدر، ضمور البطن امتلاء الفخذين، انسيابية الحركة، تناسق العضلات... إلخ.

إن سباق جمال الخيل هو خير رد على معارضي رقص الخيل، فإني لا أجد شيئًا في رقص الخيل، فهو ليس لإدرار اللبن أو إنتاج اللحم، فقد خلق للمتعة بركوبه وجمال رقصه.

وختامًا تحضرني رواية عن مدى تحمل الخيل، حيث يروى أن رجلاً قُتل، فخرج أبوه وابنه (الجد والحفيد) للأخذ بالثأر فأتوا فقتلوا قاتليه منهم من قتلوا وأصابوا من أصابوا ثأراً لرجلهم، ثم فروا راكبين جياداً حمراء، فإذا بالقوم يتبعونهم، فأبلغ الحفيد الجد بذلك، فسأل الجد عن الجياد، فأخبره الحفيد بأنها زرقاء (بيضاء[٨])، فقال الجد: فلنجعل الشمس في وجوههم، فحرنت[٩] الخيل ازرقاء، فإذا بالقوم يتبعونهم مرة ثانية، فسأل الجد الحفيد عن لون الجياد، فقال: هي شقراء، فقال الجد: لننزل على الحفا[١٠]، فإذا بالخيول الشقراء تحفا، فإذا بالقوم يتبعونهم مرة ثالثة، فأخبر الحفيد جده عن أهم يستعملون هذه المرة خيول حمراء أيضاً، فقال الجد بيننا وبينهم الماء والعليق[١١].

ويظهر لنا من هذه الرواية أن أشد الخيول تحملاً هي السوداء والحمراء لولا أن عدم تحملها للعطش يعيبها.

(١) **الشدَّادات:** هى قطعة جلد مطاطة ينتهى طرفيها بحزامين يثبتان من أعلى ومن أسفل كى تجبر الحصان على ثنى المفصل وبالتالى رفع القدم.

(٢) **الثـقَّـالات:** هى حزام مزين بالحديد كى يزيد من وزنه ويثبت فى أسفل القدم كى يحد من ارتفاع القدم عندما يرفعها الحصان إلى مستوى زائد.

(٣) **الأمـشــة** (القمشة): هى عود قصير من الخيرزان وينتهى طرف القمشة بضفيرة من التيل تستخدم فى ضرب الحصان وهى أقل ضرراً من العصا ولكنها أقوى تأثيراً.

(٤) **ابن رشد:** من مشاهير الخيل العربى بمصر وهو من مبيعات مجمع الزهراء.

(٥) **الخيل المختومة:** هى الخيل ذات الأنساب العربية، وتعطى ختماً مميزاً يختلف هذا الختم عن ختم خيل السبق.

(٦) **العـدة:** تشبه السرج ولكنها تكون من نسيج قماشى ناعم مطرز برسومات جميلة ذو ألوان زاهية مثل أحمر والأرق والمذهب.

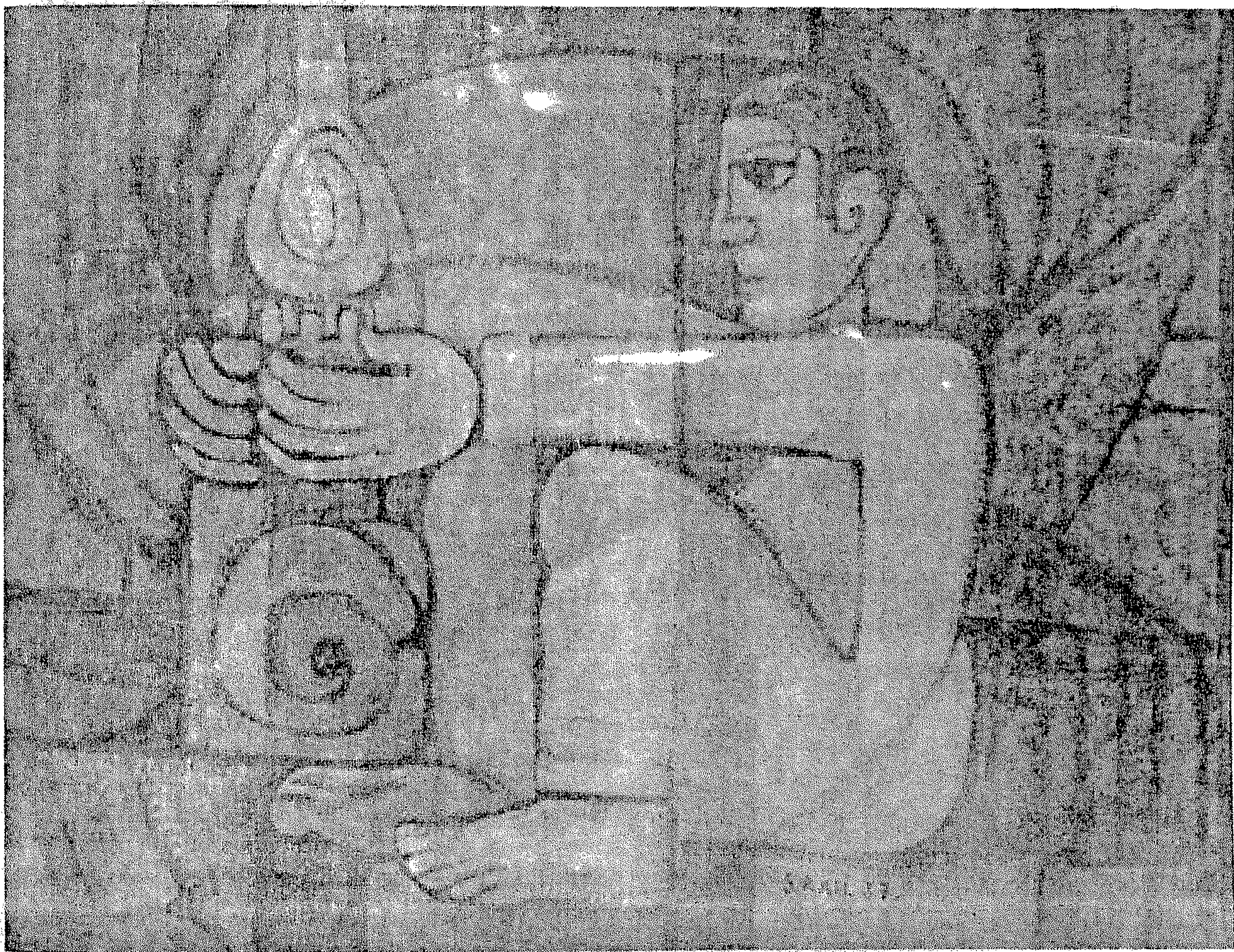
(٧) **مـجمع الزهراء:** أكبر صرح للخيول العربية فى مصر يقع فى منطقة عين شمس بالقاهرة، ويتبع وزارة الزراعة وقد أقيم بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ليحتوى خيول العائلة الملكية (عائلة محمد بن على) وهى من الخيول العربية الأصيلة ذات الأنساب.

(٨) لا يطلق على الخيل ذات اللون الأبيض بالخيل الأبيض؛ بل يطلق عليه: الأزرق، ربما لأن لون جلده تحت الشعر الأبيض هو اللون الأزرق.

(٩) **حَرَنَتْ:** امتنعت عن المشى فى أى اتجاه.

(١٠) **الحفا:** الزلط وسمى الحفا لأنه يحفى الخيل أى يأكل الحافر ويجعل القدم أو حافية بلا حوافر.

(١١) **العليق:** هو العلف.



إبراهيم حسين

د. أسعد نديم

لمست منذ فترة طويلة خبرة **إبراهيم حسين** فى السجاد، وعرفت تجربته فى النسجيات المرسّمة. وفى ١٩٩٣ و١٩٩٤ اقتربت منه أكثر وأكثر.. حيث عمل معى مستشاراً ومشرفاً على إنتاج سجادتين كبيرتين (٨ط، ١٦ متراً) و(٢٥,٨ ط، ٥,١٢ متراً) لمبنى المنظمات العربية بالكويت.. احتاج الأمر إلى بناء نولين ضخمين من الحديد بعرض ١٧ متراً وبارتفاع أكثر من ٦ أمتار، ولأول مرة جرى استخدام موتور كهربائى لشد وترخية السدا! لم يكن التحدى من جهة كبر حجم السجادتين فحسب، بل لأننى رأيت أن يكون تصميم إحدى السجادتين مأخوذاً عن تصميم سجادة مصرية قديمة ترجع إلى العصر المملوكى كانت فى متحف الكويت واختفت فى ظروف حرب ١٩٩٠.. استخدمنا موتيفات السجادة المملوكية الأثرية فى تصميم السجادة الجديدة.. وبألوانها الأصلية نفسها و... و... راقت الفكرة **لإبراهيم حسين**. وكان اتفاقنا الأول أن يعطى ساعة واحدة من وقته يومياً لتوجيه دقة الأمور. لكن تفانيه فى تقديم خبرته وحماسه للمشروع الذى اعتبره «مشروعاً قومياً» مدّت الساعة إلى ساعات وساعات.. وتواصل العمل لأكثر من عام.. وكانت النتيجة هى النصر العظيم: انتهت السجادتان على خير وجه.. وفزت بصداقة إنسان نادر.

ثم كانت زمالتنا فى مجلس المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.. وفى لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة.. وفى لجنة تطوير التعليم الثانوى الصناعى.. ثم فى مشروع تنمية فن التبلّى. وتوطدت علاقتى **بإبراهيم حسين**. واعتدت على لقاءاته الحميمة وأدبه الجمّ وتواضعه الكبير.

وفجأة.. يختطفه حادث سخيف يحرمنا من فنه. عزائى أن أسرته قررت مواصلة المسيرة..

إبراهيم حسين

د. أحمد مرسى

مازلت أذكر ذلك اليوم الذى ذهبت فيه إلى مركز الفنون الشعبية بشارع البورصة القديمة عندما انتدبت مديراً له منتصف السبعينيات من القرن الماضى. كانت الساعة قد تجاوزت الثامنة ببضع دقائق، وكنت أقف أمام المصعد منتظراً، وجاءنى البوّاب ليسألنى عن الطابق الذى أقصده؟ قلت: الثالث.. ابتسم الرجل وقال: المركز. بادلته الابتسام وقلت: نعم. سألنى: موظف جديد. أجبته: نعم. كان المصعد قد هبط ومددت يدى لأفتح بابه، لكن الرجل لم يتركنى أدخل قبل أن يقول لى والابتسامة تزداد اتساعاً.. «لِسه ما حدش جه.. ماحدش بييجى قبل تسعة.. عشْرة، على كل حال اطلع الرابع وانزل دُور».. سألته عن السبب، فذكر لى أن باب الطابق الثالث لا يفتح.. شكرت الرجل، وصعدت.

دخلت إلى المركز، فوجدت عم «**طلِب**» ساعى المركز، رحمه الله، يقوم بعمله فى تنظيف المكان. استقبلنى الرجل، مرحباً بى، وقال لى: إن أحداً لم يأت بعد، لكن الأستاذ **إبرهيم** موجود فى المتحف.. وسألنى عما أريد.. شاياً أو قهوة.. معتذراً عن أنه ربما تأخر قليلاً؛ لأنه لم ينته من إعداد الماء وتسخينه.. وما إلى ذلك.. شكرت عم «**طلِب**» الذى لم يكن يعرف حتى هذه اللحظة أننى لم أحضر هذه المرة باعتبارى زائراً.

ذهبت إلى المتحف وهبّ **إبراهيم حسين** لاستقبالى مُرحباً محيياً، وابتسامته الصافية التى لم تفارقه قط تملأ وجهه.. وقدم لى كرسيًا كى أجلس، منادياً «عم **طلب**».. تبادلنا التحية وشكرته، وقلت له: أنا قلت لعم «**طلِب**» يعمل لى قهوة..

تحولت الابتسامة الصافية إلى ابتسامة خجولة، وأطرق **إبراهيم** معتذراً أن الزملاء لم يأتوا بعد، لكننى إذا كنت فى عجلة من أمرى، فهو على استعداد للمساعدة قدر إمكانه، وفيما

هو مسئول عنه.. ضحكت، وبدأنا نتحدث في أمور شتى، ثم جاءت **عواطف سلطان**.. تبادلنا التحية.. وعبارات الترحيب المألوفة في مثل هذه الظروف وعرضت أيضاً المساعدة.. شكرتها، وقلت لهما: إنني انتدبت مديراً للمركز. «مش ممكن» قالها **إبراهيم**.. لا أستطيع أن أصف الفرحة التي علت وجهه.. فرحة ممزوجة بالدهشة والأمل والاستبشار.. قام **إبراهيم** واحتضنني قائلاً: «أخيراً المركز هايقّب على وشّ الدنيا..».

توالى بعد ذلك مجيء الزملاء الذين كنت أعرف معظمهم، وتباينت ردود الفعل للخبر، بين الترحيب والتفاؤل، وبين الترحيب المشوب بالإشفاق، وبين الصمت المحايد، والابتسامة التي تعني «طب أما نشوف دا يعمل إيه» وبين عدم الرضا المهذب؛ لأن هذا الانتداب يعني أن إدارة المركز قد أفلتت من أيدي من يظنون أنفسهم الأجدر بها.

على أية حال بدأت علاقة حميمة تربطني **بإبراهيم**، وأخذت العلاقة تتوطد يوماً بعد يوم.. علاقة نادرة قائمة على الاحترام والحب، ظلت إلى أن شاء الله أن يختار **إبراهيم** إلى جواره، وستظل إلى أن يأتي دوري أنا أيضاً، ولعلنا نلتقي....

لن أتحدث عن الظروف التي جاءت بي إلى المركز، ولا الأسباب التي جعلتني أقبل هذا العبء.. كل ما يعنيني أن أشير هنا إلى المعاناة التي تكبدتها مع **إبراهيم** وزملاء آخرين كي ننهض به، وأن نجعله يحتل مكانه الذي كان ينبغي أن يكون له، وفقاً لما خطط له جيل المؤسسين.. وينبغي أن أعترف أنني فشلت.

كنا نأمل أن يكون المركز، مركزاً علمياً بحثياً، كغيره من المراكز المماثلة، وكنت أسعى إلى إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، تحقيقاً لأحلام أساتذتي المؤسسين.. وكنت أرى المركز المعمل البحثي لهذا المعهد.. ولم أجد من يقف إلى جواري مقتنعاً بهذا كله إلاّ **إبراهيم حسين**.. وبعض الأصدقاء والزملاء من العاملين آنذاك بالمركز، يعدون على أصابع اليد الواحدة.. كان حماس **إبراهيم** لإنشاء المعهد هو ما جعله عندما صدر القرار الجمهوري بإنشائه أول الذين التحقوا به، ولم يستغرق إقناعه بضرورة ذلك وقتاً، رغم ما كنت أراه دائماً من ابتسامته الخجولة الحانية التي كانت تعني «اتطلب مني أن أبدأ في هذا العمر مرة أخرى.. وأنا وأنت نحمل العمر نفسه» كنت وقتها أستاذاً!! وكنت أطمع أن يصبح **إبراهيم حسين ومحمد عمران** وغيرهما من المتميزين أعضاء في أسرة المعهد، لما لهم من خبرة وتمرّس في مجال المأثورات الشعبية نظرياً وعلمياً، لكن الصفات الشخصية هي التي جعلت **إبراهيم** يقبل دون جدل كبير.. وأخّرت **محمد عمران** في قبول رجائي.. **فمحمد عمران** أكثر عناداً.. وهي أيضاً الصفات الشخصية التي جعلت الغالبية العظمى من الزملاء ينقلب على عقبيه.. ولعلي أظن أن من حقي أن أسعد بما تحقق من وجود **إبراهيم ومحمد** عضوين متميزين في هيئة تدريس المعهد إلى جانب غيرهما ممن لا يقلون عنهما امتيازاً.. ولعله من حقي أيضاً أن أحزن لغياب **إبراهيم**، وأن أشعر بافتقاده. لأني كنت أعقد آمالاً كباراً على **العمل معه من أجل ما أحببناه معاً..**

لا أستطيع وقد قدر لي أن أكتب عنه، لا أن يكتب هو عني، أن أنسى **إبراهيم**/ الوفاء فقد ظل طوال السنوات التي اتسعت فيها المسافة مكاناً وزمناً بيني وبين المعهد/ ابني وإلى أن

قضى الله أمره على اتصال دائم بى، يطمئننى على عمله العلمى، ويستشيرنى فى بعض جوانبه، حتى عندما نزعوا اسمى من الإشراف عليه.. وكان إصراره على عدم التنكر لصديقه مدعاة فى بعض الأحيان لسوء الظن به.. وهذا تعبير مخفف عما حدث له.. ولا يمكن بأى حال أن أمحو من ذاكرتى حزنه وألمه ورفضه للمرة الأولى فى تاريخ علاقتى به، عندما قلت له: يا إبراهيم إذا كان ارتباطك بى سيعرقل مستقبلك.. ولم أكمل فقد انتفض غاضباً ليقول لى: «من فضلك ماتكمّلش.. أنا مش عيّل صغير.. أنا عملت اللى عملته عشان خاطرك.. وعشان وعدتك» ولم يكمل فقد انسابت الدموع من عينيه.. وانسابت الدموع من عينى أيضاً..

عليكَ باعيَّط يا جَد يا بن الجدّ

فى الجُودة جيِّد .. وفى الرِّجال تنعدّ

يا جيّد يا بن الجُود

فى الجوده جيِّد .. وفى الرِّجال معدُود

يا إبراهيم .. أيها الجيِّد (الجواد ـ الأصيل) ابن الجيِّد.. يفتقدك مُحبُّوك وهم كُثر .. ليرحمك الله .. وليرحمنا أيضاً.

الباحث الفنان
إبراهيم حسين

صفوت كمال

قليل هم الفنانون الذين اهتموا بالبحث العلمى فى الكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الإبداع الشعبى؛ وقليل هم أيضاً الباحثون والعلماء الذين حرصوا على أن يقدموا للفن رؤيتهم العلمية لعناصر الإبداع الشعبى. بل.. وأقل منهم من مزجوا البحث العلمى بالإبداع الفنى.. وأضفوا خبرتهم الفنية على بحوثهم العلمية. بل.. ندر من جعل الخبرة الشعبية الفنية الشائعة فى الحياة اليومية للإنسان فى بيئته الاجتماعية: موضع نظره العلمى، رؤيته الفنية، وتطبيقاته العملية، فى مجال العلم والفن. ساعياً للبحث، وموضوعات بحثه فى تطبيقات فنية.. تاركاً المدينة بتداخلاتها المدنية الغريبة، ساعياً - خارج المدينة - للبحث عن معارف جديدة، ليقدمها فى أطر من الإبداع الفنى الحديث يعتمد فى موضوعه: الأصالة، والروح القومية. متواصلاً فى خبراته المحدثة مع خبرات من سبقوه فى المعرفة.. مضيفاً إلى ما كان معرفة جديدة، تثرى واقع الحياة بتعابير صادقة، وإبداعات متميزة، يمتزج فيها العلم بالفن، الموضوعية بالذاتية الخلاقة.. وتتوحد فيها الرؤية المتفردة لعالم الجمال الشعبى المطلق. وكان **إبراهيم حسين** هكذا - رحمه الله - يجمع فى عمله الفنى: بين النظر العلمى والإبداع الفنى..

ومادتها الميدانية.. يجمع بين الموضوعية وإبداعه الفنى برؤيته الفنية الجديدة، متواصلة مع خبرة من سبقوه وعلموه من أهله وأساتذته.. يعرف كيف يكون العزف بالألوان على أوتار الصوف وخيوط القطن والحرير المشدود على الأنوال فى مهارة وثقة يعلم أجيالاً قادمة، وتلاميذه من أبناء قريته كما يعلم غيره من الباحثين والدارسين فى مركز دراسات الفنون الشعبية، أو تلاميذه ومريديه فى المعهد العالى للفنون الشعبية.

إبراهيم حسين باحثاً متخصصاً فى الفنون الشعبية المصرية.. وباحثاً يسعى وراء المعرفة المصرية.. وباحثاً يسعى وراء المعرفة العلمية.. حريصاً على اقتناء كل ما يمكن اقتناؤه من مراجع ودراسات ـ وعرفته دارساً بالمعهد العالى للفنون طالباً للعلم.. وصادقته خلال مشاركتى فى الإشراف على إعداد دراسته للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الشعبية عن موضوع «الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد» ١٩٩٢ بالاشتراك مع الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى** عميدة المعهد العالى للفنون الشعبية ـ حينذاك ـ، ثم توطدت الصداقة فعرفته إنساناً متواضعاً صادقاً فى بحثه العلمى يحترم الفنان الشعبى ويقدر كل التقدير الخبرة الشعبية المصرية فى إدراك الجمال والتعبير عنه، ساعيًا سعياً جاداً فى العمل على معرفة مصادر الإبداع الشعبى وبواعثه وقيمه من خلال الدراسة الميدانية المتعمقة.. محباً للمبدعين الشعبيين: محترماً خبرة هؤلاء المبدعين فى كل إبداعاتهم الفنية، مستكملاً دراسته للماجستير التى حصل عليها بأعلى تقدير، ومواصلته البحث الأكاديمى فى إعداد دراسته للحصول على درجة الدكتوراه فى الفنون الشعبية التشكيلية عن موضوع «المشغولات اليدوية فى بعض واحات الوادى الجديد» ١٩٩٨ الذى سعدت مرة أخرى بالاشتراك مع الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى** فى الإشراف على هذه الدراسة التى تكاملت مع دراسته للماجستير فى الكشف عن مقومات جمالية فى إبداعات أبناء الوادى الجديد الشعبية.. وكانت دراسته الأكاديمية إضافة متكاملة مع دراسات وبحوث متعددة ومتنوعة فى مجالات الإبداع، وأصوله الحضارية المصرية. ساعياً فى هاتين الدراستين الأكاديميتين مثل سعيه فى دراساته المتعددة وإبداعاته الفنية فى الكشف عن حيوية ونمو وإعلاء قيم ومجالات الإبداع الشعبى المصرى..

وحينما تحمل مسئولية مصنعه، بل ومعمله الفنى فيما ورثه عن والده فى قرية برطس من مصنع لنسيج السجاد اليدوى بمحافظة الجيزة. حرص على أن يكون هذا المصنع مركزاً من مراكز الحفاظ على الخبرة الفنية الشعبية وتخريج أجيال تعرف قيمة هذا العمل الفنى عالى القيمة ـ وأن يكون لهذا المصنع التقليدى فى حرفة السجاد خصوصيته الفنية فى إثراء عمليات الاستلهام الفنى للإبداع الشعبى؛ وخصوصية إنتاجه القوى الجمالى. فقدم له فنانون مرموقون أعمالهم الفنية لتتحول بأنامل مدربة إلى نسجيات مرسمه.. وكان **إبراهيم حسين** لتقبله هذا العمل بالإضافة إلى إبداعاته الفنية الخاصة نموذجاً آخر من نماذج التضامن الفنى مع زملائه وأصدقائه الفنانين.. صافى النفس، صادق الفعل إيجابى فى تعاونه الفنى، فاحتلت «برطس» هذه القرية الصغيرة مكانة متميزة أيضاً فى الإنتاج الفنى الحديث على ساحة فنون السجاد اليدوى ومجالات الإبداع الفنى الشعبى ليس على الساحة المصرية فحسب، ولكن فى المجال الفنى العالمى..

كما تعلّم منه تلاميذه فى المعهد العالى للفنون الشعبية كيف يكون الإخلاص فى العمل، وكيف يكون الوفاء للمسئولية العلمية والفنية.. وكيف يكون الصدق فى كل ما يبدعون أو يحبون، فى وفاء وسخاء دون قصور أو تزييف..

رحم الله الصديق الفنان الدكتور إبراهيم حسين رحمة واسعة فناناً مبدعاً.. ومعلماً مخلصا لفنه وفكره وعلمه ووطنه.. محباً لإبداعات أبناء وطنه.. ومدافعاً عن قيمه العليا.

إبراهيم حسين
ورحلة البحث الأكاديمى

د. مصطفى جاد شعبان

لا نستطيع ونحن نتحدث عن إبراهيم حسين أن نتناول جانباً واحداً فقط من شخصيته، فإذا كنا بصدد الحديث عنه كفنان لا نستطيع أن نغفل تكوينه الأخلاقى الذى انعكس على طبيعته الفنية، وإذا كنا بصدد تناول فكره البحثى، لا نستطيع أن نتجاوز دوره كباحث ذو حس ميدانى عال، وأما إبراهيم حسين الصديق والأستاذ فهو مزيج من الحالات الإنسانية النادرة، أما ملامحه العامة وصوته الهادئ ورؤيته للعالم، فهى تركيبة متناغمة من الفن والبحث والحب.

غير أننى سأحاول هنا تلمس جانباً من شخصية الدكتور إبراهيم حسين، الذى اهتم بجمع وتوثيق الكثير من عناصر فنون التشكيل الشعبى والثقافة المادية، المرتبط برحلته العلمية فى البحث الأكاديمى، حيث تسجل هذه الرحلة اهتمامه برصد وتوثيق وتحليل مجالين رئيسيين، الأول: الأزياء الشعبية، والثانى: المشغولات اليدوية، وكان التركيز الميدانى فى كل منهما مرتبطاً بمنطقة واحدة أخذت منه عناء البحث خلال أكثر من خمس وثلاثين عاماً وهى محافظة الوادى الجديد، وقد جعلت منه التجربة واحداً من المتخصصين فى بحث المنطقة ومراجعاً أساسياً للباحثين فيها فى الكثير من موضوعات البحث الفولكلورى.

جمع وتوثيق الأزياء الشعبية:

كان اهتمام إبراهيم حسين بالأزياء الشعبية أسبق من شروعه فى عمل أطروحته فى الماجستير بنصف قرن تقريباً، إذ اهتم من خلال عمله الميدانى بمركز دراسات الفنون الشعبية برصد الأزياء الشعبية فى مصر عامة وفى الوادى الجديد بصفة خاصة منذ عام ١٩٦٦، ومن ثم فقد كانت لديه قدرة متميزة فى رصد بعض مظاهر تغير الزى، وعندما التحق بهيئة

التدريس بالمعهد العالى للفنون الشعبية اختار لأطروحته لنيل درجة الماچستير عنوان «الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد»، حيث أشرف عليها كل من الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى**، والأستاذ **صفوت كمال**، وأجيزت الدراسة عام ١٩٩٢ بتقدير ممتاز مع التوصية بالنشر من المعهد العالى للفنون الشعبية. وقد بدأ بحثه بتتبع التطور التاريخى لمجتمع الوادى الجديد، ورصد العناصر الثقافية لمجتمع الواحات المعاصر مشيراً لعوامل التغير التى طرأت عليه وأثرها على الأزياء. ومن خلال هذا الرصد اعتمد بصورة مباشرة على المنهج الفولكلورى والمنهج الأنثروبولوچى. ويسجل الدافع الذى جعله يعتمد على المنهج الفولكلورى فى دراسة الأزياء الشعبية بقوله «.. لما كانت الدراسة تقوم أساساً على الأزياء الشعبية. فإن اتخاذ المنهج الفولكلورى الذى يتمثل فى النظرة التاريخية، والجغرافية، والسوسيولوچية، والسيكولوچية سبيلاً لتحقيقها أمر ضرورى. وقد كانت لدراسة الجانب التاريخى للمنطقة من حيث تطورها الثقافى وأثر الثقافات المتعاقبة عليها وعلى أزيائها، العمق الذى حقق الوصول بالدراسة إلى الكشف عن الموروث الثقافى فى أزياء المنطقة، والذى تمثل بشكل أساسى فى تتبع النمط الرئيسى للأزياء وهو الجلباب. حيث تبين أنه عنصر موروث من الثقافة المصرية القديمة».

الجوانب التطبيقية على أزياء الحياة اليومية والعمل ودراسة ملامح التغير فيها، قام بتصنيف الزى إلى أربعة أنماط: أزياء الحياة اليومية للرجال ـ أزياء الحياة اليومية للنساء ـ أزياء الحياة اليومية للصغار (دون سن البلوغ) ـ أزياء العمل (للرجال والنساء).

واهتمت الدراسة برصد ملامح التغير وعرض مفردات الزى فى الحالات الأربع، فزى الرجال الصيفى ـ على سبيل المثال ـ يتألف من الجلباب الرجالى البلدى ـ القفطان ـ الصديرى ـ القميص الداخلى ـ السروال ـ غطاء الرأس ـ النعال (الأحذية) وتضاف التلفيحة، وهى مصنعة بنظام نسيج التريكو من القطن أو الصوف، فى فصل الشتاء، أو الشال الصوف بالنسبة للمتزوج حديثاً، وقد يستبدل الجلباب المصنوع من قماش القطن بآخر مصنوع من قماش الصوف بالنسبة لمن تتوفر لديه القدرة المالية. ومن لا يتوفر له ذلك فإنه يلجأ لارتداء أكثر من جلباب، الواحد فوق الآخر فوق الملابس الداخلية. وتقدم الدراسة شرحاً مفصلاً بالرسوم التوضيحية لأجزاء كل نمط من الأنماط الأربعة للزى مع توضيح أثر التغير على الشكل والوظيفة. ويشير **إبراهيم حسين** إلى أنه نتيجة لانتشار التعليم الرسمى والحرص على الالتحاق بالوظيفة، إلى جانب تأثير عوامل التغير الأخرى لم يعد هناك التزام أو إلزام بنمط أو شكل محدد من الأزياء كزى للحياة اليومية. حيث أصبحت المقدرة على الشراء وهو متاح فى الأسواق، إلى جانب ما يحضره العائدون من رجلات العمل أو الحج أو العمرة، هما الفيصل فى تشكيل أزياء المنطقة.

كما تبين الدراسة أن ارتباط العمل بالحياة اليومية يتضح من خلال رصد عوامل التغير، إذ لم يكن هناك أزياء مخصصة للعمل فى الوادى الجديد قبل التعليم الرسمى والالتحاق بالوظائف، ولذلك فإن زى الحياة اليومية هو نفسه الذى يرتديه الرجل أو السيدة عند التوجه للعمل، ولا يزال ذلك سائداً بالنسبة لمن لم يلتحقوا بالوظائف الرسمية وبخاصة كبار السن، ويقول فى هذه النقطة: «بعد الانتظام فى التعليم الرسمى الذى قد يصل إلى درجاته العليا.

والالتحاق بالوظائف المتنوعة المتدرجة. أصبحت الوظيفة تفرض الزى الذى تؤدى به، وأصبح مفهوم زى العمل (هدوم الشغل) وارداً فى مجتمع واحات الوادى الجديد رجالاً ونساءً ذلك لمن التحق بالتعليم والوظيفة، وأيضاً من عمل منهم ببعض المهن المستحدثة على مجتمع الواحات. لكن ذلك لم يمنع من وجود بعض مفردات الأزياء التقليدية ضمن أزياء العمل لبعض الوظائف الصغيرة».

وفى إطار تحليل أزياء المناسبات الاحتفالية اتبع **إبراهيم حسين** التصنيف نفسه الذى نهجه فى أزياء الحياة اليومية والعمل، حيث قسم الأزياء إلى أزياء خاصة بالنساء، وأزياء خاصة بالرجال، بيد أننا نلمح اهتماماً أكثر فى هذا الجزء بأزياء النساء من خلال دراسة الأثواب النسائية المطرزة، والنماذج الممثلة لمناطق الأثواب النسائية المطرزة، ثم دراسة تحليلية تفصيلية لثلاثة نماذج مميزة من هذه الأثواب. ويعود اهتمامه بهذا النوع من الأزياء النسائية إلى أنها ظلت لفترات طويلة تمثل نمطاً ثقافياً مميزاً فى الثقافة التشكيلية فى مجتمع واحات الوادى الجديد.. وفى ظل التغيرات التى شملت المنطقة بات من الضرورى دراسة هذه الأنماط قبل اندثارها.

وانتهت الدراسة لعدة نتائج؛ من أهمها أن مجتمع الوادى الجديد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة وبخاصة وادى النيل - فى استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه.. وأن هذه الأزياء تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافى المصرى، كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف النساء المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل. ورصد **إبراهيم حسين** فى نتائج الدراسة أيضاً التنويعات التى حدثت على نماذج الأزياء فى المنطقة الواحدة، مشيراً إلى واحات باريس وبلاط والقصر.

السبق فى استخدام تكنولوجيا المعلومات:

ضمت أطروحة الأزياء الشعبية ملحقين مهمين، الأول: خاص بتجربة استخدام الكمبيوتر وأهمية التسجيل بالرسم الدقيق يدوياً، وهي تجربة متميزة من ناحية ومبتكرة من ناحية أخرى، حيث استخدم **إبراهيم حسين** كمبيوتر من نوع ماكنتوش، وهو من الأجهزة التي تحتاج لخبرة ودراية عالية في الاستخدام وتوظيف البرامج، وحاول رسم وتوثيق أجزاء الزى على البرامج المتاحة وقتها، قبل أن تظهر تلك الطفرة التى شهدتها تكنولوجيا المعلومات في منتصف التسعينيات. أما الملحق الثانى فهو عبارة عن كشاف للمصطلحات والألفاظ الدارجة والشائعة في منطقة الدراسة، والتي عرضها بمنهج توثيقى متميز.

المشغولات اليدوية وقضية المناطق الثقافية:

اهتم **إبراهيم حسين** بعد انتهائه من بحث الماجستير بتتبع فنون الوادى الجديد وإبداع مجتمع الواحات من خلال رصده للمشغولات اليدوية هناك، ومن ثم فقد كان اختياره لهذا الموضوع فى بحثه لنيل درجة الدكتوراه قد أتم جانباً من طموحه العلمى فى توثيق وتحليل فنون المنطقة، وكان عنوان أطروحته هو: «المشغولات اليدوية فى بعض واحات الوادى

الجديد: رؤية منهجية لقضية المناطق الثقافية»، بإشراف علمى لكل من الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى**، والأستاذ **صفوت كمال** أيضاً، وأجيزت بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٩٨.
واهتمت الدراسة بداية ببيان الإجراءات المنهجية المتبعة فى الجمع والتحليل، وتسجيله مشكلة البحث وأهدافه المنهجية والمصادر التى اعتمد عليها الباحث، فضلاً عما استفاده من خلال اطلاعه على الأعمال الميدانية السابقة على عمله. وفى إطار دراسة المفاهيم والمصطلحات المستخدمة فى الدراسة يشير **إبراهيم حسين** إلى خلو عدد من الدراسات والمعاجم من تعريف لمفهوم المشغولات اليدوية الشعبية، ثم يدرس علاقة المشغولات اليدوية بالفن ليستنتج تعريفاً لها يفيد بأنها: «نتاج ثقافى مجسد فى خامات متنوعة يحكمه منطق يتسق والقيم الاجتماعية والبيئية والاقتصادية، معبراً عن فكر ونوعية ثقافية هى ثقافة مجتمعه. وهى فعل إنسانى يلزم إتيانه وجود منبهات، ولذلك هى نتاج أفراد أسوياء يتمتعون بقدر كاف من التنبه والقدرة على الملاحظة والاستجابة لها. وبذلك تكون جزءاً من ثقافة مجتمعها. كما تصلح لأن تكون مؤشراً جيداً لتلك الثقافة».

ثم يعرض أيضاً للمناطق التى انتخبها للدراسة وهى: المنيرة والخارجة القديمة بالواحة الخارجة ثم موط والقصر بواحة الداخلة، وذلك باعتبار أنها من مناطق العمران التقليدية ذات العمق التاريخى الثقافى. وقد استخدم الدارس المنهج الفولكلورى والمنهج الأنثروبولوجى ومنهج دراسة النموذج، كما استعان بتوجيه الإخباريين عن بعد وتتبع الميدان. وتفرد الدراسة فصلاً لتتبع الدراسات السابقة فى موضوع البحث، ثم دراسة مجتمع واحات الوادى الجديد وملامح التغير فيه (مجتمع ما بعد الوادى الجديد).

مشغولات الخوص:

يستهل **إبراهيم حسين** بحثه الميدانى بمقدمة عن مشغولات الخوص التى صنفها إلى مشغولات الخوص اللينة ومشغولات الخوص صلبة القوام. وفى بحثه عن مشغولات الخوص لينة القوام يرصد الخطوات المتبعة عند البدء فى تشكيل مشغولات الخوص اللينة: ليونة الخوص ـ تفليق أو تشقيق الخوص ـ تلوين الخوص (صباغته) ـ ضفر الخوص. وتشير الدراسة الميدانية إلى أن «الخوص (الزعف) وهو الرئيسى فى تشكيلات تلك المشغولات قد يترك بعد نزعه من الجريد لفترات زمنية قد تطول، ومع الأخذ فى الاعتبار لطبيعة مناخ منطقة الدراسة من حيث جفافها وسطوع شمسها، سنجد أنه معرض لفقدان ليونته الطبيعية نتيجة لفقدانه ما يحتويه من سوائل، ولذلك فإنه يعاد وضعه فى الماء (ينقع لمدة طويلة) حتى يكتسب شيئاً من الماء ويستعيد بعضاً من ليونته المفقودة». ثم يقدم الباحث دراسة لنموذج لم يكتمل من السلال اللينة صغيرة الحجم لبيان خطوات التشكيل، حيث تبين من تحليل النموذج أن نقطة بدء التشكيل تكون عند منتصف القاع (القاعدة). كما يقدم دراسة لعدد من النماذج المتميزة من السلال فضلاً عن نوعيات متفردة من مشغولات الخوص اللينة مثل: الشمسية (الطاقية الخوص) ـ المروحة (المهفة) ـ المذبة (منشة الذباب).

وينتقل بعد ذلك لدراسة وتحليل عراجين البلح ومشغولات الخوص صلبة القوام وذلك من خلال: السلال المكونة من جزءين: وعاء وغطاء (الشنطة)، كما يدرس التنوع فى نماذج هذه

المشغولات، حيث يرصد ثبات الشكل والتغيير فى خامات الزخرفة، ثم التغيير فى الشكل العام ونظام الزخرفة. وفى إطار بحث مشغولات الخوص صلبة القوام يدرس الباحث أيضاً: الطوف أو أغطية الأطباق وأوانى الطعام من حيث الشكل العام وأسلوب التشكيل والزخارف المضافة والموروث الثقافى فى هذا العنصر.

ويبحث أيضاً فى نماذج الأطباق بأنواعها وأحجامها، حيث تشير الدراسة الميدانية إلى نوعين منها؛ الأولى: الأطباق المشكلة من شرائح الجريد أو العرجون وحافته مخاطة بالخوص. الثانية: المشكلة بالأسلوب التقليدى لمشغولات الخوص صلبة القوام. ويتبين من الدراسة والتحليل لنماذج تلك النوعية من مشغولات الخوص أن السبب الأساسى فى اكتسابها لهذه الصلابة المميزة لها هو اعتماد هيكلها الرئيسى ـ عن تشكيلها ـ على ألياف عراجين البلح التى تكون بمثابة عصب الهيكل العام لها.

مشغولات الحصير:

خصص إبراهيم حسين الفصل الأخير من أطروحته لمشغولات الحصير، حيث يتناول حصير السمار فى واحتى الخارجة والداخلة من حيث: نسيج الحصير ونول الحصير وإعداده للعمل والخامات اللازمة لإنتاج الحصير«السداة واللحمة» وتلوين أعواد السمار، ثم عملية إنتاج الحصير: من ينتجه، وكيف ينتجه، ودراسة السطح المرئى للحصير والحواف الجانبية (البرسل) وعليه التكبيب ثم التشطيبات النهائية له. كما يتعرض الباحث لمميزات الحصير المنتج والمستعمل وتنويعاته. كما قام بدراسة الزخارف وكيفية إحداثها وتشكيلاتها وتطابق المساحات واختلاف اللون وأسلوب نسيج الحصير وزاوية ميل الزخارف.

ملامح التغير فى المشغولات اليدوية:

ترصد الدراسة ملامح التغير فى حصر واحتى الخارجة والداخلة، وقد سجل **إبراهيم حسين** ذلك التغير بقوله: «لوحظ استعمال حبال السيزال سابقة التجهيز كخيوط سداة للحصير بدلاً من الليف التى كانت تفتل خصيصاً لذلك، وقد يؤدى ذلك إلى التأثير على جودة المنتج وقوة تحمله، إلا أن ذلك التغير لم يؤثر على الأدوات المستعملة (عدة الحصير) أو نوعية اللحمة (أعواد السمار) أو أسلوب النسيج والزخارف. ويرى الدارس أن السبب وراء ذلك التغير قد يكون مرجعه إلى:

١ ـ أن الأدوات المستعملة تفى بالعمل المطلوب.

٢ ـ أن أعواد السمار وهى نتاج طبيعى للبيئة يصعب استبدالها بخامات أخرى.

٣ ـ أن الزخارف تعد جزءاً من الموروث الثقافى، كما ترتبط بأسلوب العمل التقليدى فى نسج الحصير.

أما ملامح التغير فى الخوص، فيشير إلى أنه قد بدأ مؤخراً فى مدينة الخارجة إقامة بعض الأماكن لعرض أنواع من تلك المشغولات مثل: (معرض الأسر المنتجة) وهو تابع لوزارة الشئون الاجتماعية، وكذلك مصنع فخار الخارجة. ولكن يجب الإشارة إلى أن

المنتجات التى تعرض فى تلك الأماكن الرسمية قد يشوبها شىء من الخروج على النماذج التقليدية الممثلة لثقافة مجتمع الواحات، حيث إنهم يحرصون على إنتاج نوعيات تصلح لرواد السياحة من أهل الحضر، أو بعض الأجانب المقيمين فى مصر أو بعض السياح.

خصوصية الوادى الجديد:

ويختم إبراهيم حسين أطروحته بقوله: إن النماذج المتماثلة من نماذج المشغولات اليدوية الشعبية فى بعض بلاد واحات الوادى الجديد ترتبط بنمط عام يعطى خصوصية ثقافية وفنية لواحات الوادى الجديد دون إغفال للخصوصية الفنية فى كل مشغولة من هذه المشغولات، سواء من حيث التقنية الحرفية أو من حيث الوحدات الزخرفية أو الأشخاص أو الخامة التى تعطى كل منطقة من مناطق الوادى الجديد خصوصية فنية تميزها عن غيرها من حيث المهارة الفنية والتقنية والإبداع.

إبراهيم محمد حسين

- مصرى الجنسية.

● ولد بالقاهرة فى ٢٦ مارس ١٩٤٥م، توفى فى ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٣م.

● دكتوراه فى الفولكلور، الفنون الشعبية والحرف اليدوية، المعهد العالى للفنون الشعبية.

● ماجستير فى الفولكلور، الفنون الشعبية، الأزياء، المعهد العالى للفنون الشعبية.

● دبلومة الفولكلور، المعهد العالى للفنون الشعبية.

● دراسات عليا بكلية الفنون الجميلة.

● بكالوريوس كلية الفنون الجميلة، القاهرة، قسم التصميمات المطبوعة (الجرافيك) يونية ١٩٦٧.

● عضو هيئة تدريس ومجلس إدارة بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون القاهرة من عام ١٩٨٤.

● مدير متحف المركز القومى للدراسات الشعبية، أكاديمية الفنون من ١٩٧٨ حتى ١٩٨٤.

● باحث، بالمركز القومى للدراسات الشعبية، أكاديمية الفنون من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨.

● عضو نقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة، والجمعية الدولية للفنون، اليونسكو.

● عضو مجلس إدارة بالجمعية المصرية للمأثورات الشعبية (عضو مؤسس).

● عضو لجنة الفولكلور، بالمجلس الأعلى للثقافة، مصر.

● مؤسس ومصمم مرسم برطس للنسجيات المرسمة (١٩٧١) مكملاً لتراث العائلة فى النسيج فى المصنع نفسه الذى أنشأه الوالد سنة ١٩٣٨.

● المعرض الأول لنسجيات صممها فنانون، القاهرة فى أبريل ١٩٧٩ أعقبتها معارض كثيرة.

- اشترك فى ندوات ومؤتمرات الفنون الشعبية والحرف اليدوية بمصر والخارج منذ عام ١٩٨٥.
- اشترك فى معارض فنية من سنة ١٩٦٦ وحتى ٢٠٠٣.
- أعماله الفنية مقتناة فى مجموعات خاصة فى مصر، إسبانيا، إيطاليا، فرنسا، إنجلترا، أيرلندا، ألمانيا، السويد، الدانمارك، فنلندا، سويسرا، هولندا، النرويج، اليابان، الولايات المتحدة الأمريكية، كندا، اليونان، لبنان، الكويت. قطر، البحرين والمملكة العربية السعودية... إلخ.
- قامت قناة (سى . إن . إن) بعمل فيلم وثائقى عن مرسم النسيج الخاص به بقرية برطس بالجيزة ١٩٨٨.
- قامت القناة الفضائية المصرية بعمل فيلم وثائقى عن العلاقة بين الفن والحرفة فى النسيج والكليم والسجاد.
- نسجيات ضخمة صممها أو قام بتصميمها بعض مشاهير الفنانين بمصر والخارج تم تنفيذها تحت إشرافه (تويوتا، فندق شبرد، البيت الأبيض الأمريكى، مؤسسة فورد، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.. إلخ).
- أشرف على إعادة تصميم وتنفيذ أضخم نسجية على الطراز المملوكى ١٢,٥م × ٨,٧٥م بمعهد المشربية بين ١٩٩٤ - ١٩٩٥.
- كانت آخر أعماله الاشتراك مع مجموعة عمل من الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية فى دراسة ميدانية لفن «التللى» بأسيوط وسوهاج.

أغانى الضمة فى بورسعيد

«دراسة ميدانية موسيقية»

عرض: مشيرة محمد ربيع

رسالة دكتوراه أعدها الباحث محمد السيد شبانة، ونوقشت في ٥/١٠/٢٠٠٣، بأكاديمية الفنون. تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذة الدكتورة علياء شكري مشرفاً ومقرراً والأستاذة الدكتورة إيزيس فتح الله مشرفًا ومناقشًا والأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم والأستاذ الدكتور جهاد داود عضوين.

تتميز منطقة قناة السويس تميزاً ثقافياً يجعلها جديرة بأن توضع باهتمام على خريطة البحث الفولكلورى، ورغم ذلك يلاحظ قلة الدراسات الأكاديمية التى تناولت أشكال التعبير الشعبى الذى تعرفه هذه المنطقة.

وقد تناولت هذه الدراسة التى نعرض لها احتفالية **«الضمة البورسعيدية»**، بما تحتويه من فنون تتميز تميزاً نوعيًا عن الممارسات الفنية فى مناطق أخرى تشكل معها نسيج الشخصية الموسيقية الشعبية المصرية، وبما تحتويه هذه الظاهرة من عناصر ترتبط وتتصل بالغناء المصرى فى فترة أوائل القرن التاسع عشر، وبالقوالب الغنائية التى ابتدعت وتطورت وانتشرت آنذاك، حيث تزخر احتفالية الضمة بكثير من النصوص ذات الصلة بهذه القوالب.

وقد جاءت هذه الدراسة فى ثلاثة أبواب؛ احتوى الأول والثالث منها على فصلين، فى حين احتوى الباب الثانى على ثلاثة فصول، وذلك على النحو التالى:

الباب الأول: وقد جاء فى فصلين الأول تحت عنوان: «الإطار النظرى والإجراءات المنهجية»، وفيه يعرض الباحث للنظريات التى استضاء بها فى تناول مادة دراسته، وكذلك يعرض للإجراءات المنهجية التى استخدمها أثناء إجرائه لبحثه؛ حيث عرض لأهمية البحث، وأهدافه التى تمثلت فى:

١ - جمع أغانى الضمة فى مدينة بورسعيد فى سياقها الاحتفالى الحى وفى مناسباتها المختلفة.

٢ - التعرف على المادة التى جمعت عن الظاهرة فى مراحل زمنية سابقة؛ وذلك لمعرفة ما اعتراها من تغير سواء فى استمرارها أو انتشارها، أو تغير فى شكل الظاهرة، سواء فى نوعية المشاركين أو المناسبات التى تشارك فيها، أو ما أدخل عليها من أنواع جديدة فى الآلات الموسيقية أو الأشكال الغنائية.

٣ - التعرف على آليات التلقى والتبنى والأداء بالنسبة لهذا النوع من الإبداع الموسيقى الشعبى.

٤ - الكشف عن العلاقة بين أغانى الضمة فى بورسعيد وبين القوالب الغنائية المصرية التقليدية مثل الدور والموشح ...إلخ.

٥ - التعرف على الآلات الموسيقية فى منطقة البحث وخصوصًا التى تصاحب الغناء فى احتفالية الضمة،

ومعرفة التغيرات التى طرأت على هذه الآلات تبعاً لدخولها فى سياق الاحتفالية، وتعرف خصائصها الفنية وخلفية نشأتها التاريخية.

٦ - تصنيف هذه المادة موسيقياً من حيث الشكل الموسيقى وصولا لما تحتويه هذه الاحتفالية من قوالب غنائية مختلفة، وذلك وفقاً لما تمليه المادة الميدانية بعد تدوينها واستخلاص عناصرها الموسيقية للتعرف على الخصائص المميزة لهذا النوع من الإبداع الفنى.

وقد استخدم الباحث لإنجاز دراسته عدة مناهج متوسلا منها بما يخدم أهداف هذه الدراسة، وهذه المناهج هى المنهج الفولكلورى، والمنهج الإثنوميوزيكولوجى الذى يعتمد على جمع المادة الموسيقية ميدانياً، وإعمال أدوات المنهج الميوزيكولوجى فيها لاستخلاص خصائصها الموسيقية، مع مراعاة فهم هذه الموسيقى من خلال السلوك الإنسانى، وهو ما يفرض على الباحث جمع مادة ميدانية لا تتعلق بالموسيقى فحسب، بل تتعداها للتعرف على وظيفة الموسيقى فى المجتمع، ودور الموسيقيين وعلاقتهم بالمجتمع، وقد توسل الباحث فى جمع مادته الميدانية بأدوات المنهج الأنثروبولوجى المتعددة من ملاحظة وملاحظة بالمشاركة و مقابلة، وأدلة عمل ميدانى، ورواة وإخباريين، وتصوير فوتوغرافى وفيديو وخرائط وسجلات، وتسجيل صوتى، وراعى الباحث فى اختياره للنماذج التى أجرى عليها التدوين والتحليل الموسيقى أن تكون ممثلة للأنواع المختلفة التى تحتويها احتفالية الضمة، سواء فى شكلها القديم أو شكلها الآنى، وبعد دخول آلات موسيقية جديدة عليها.

وقد عرض الباحث للمصطلحات التى فرضتها طبيعة الدراسة، وكذلك الدراسات السابقة وثيقة الصلة بموضوع بحثه.

وقد تمثلت مادة هذه الدراسة فى مصادر عديدة شملت الاطلاع على المادة المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية، وتسجيلات لبعض المهتمين بتراث منطقة البحث، وكذلك التسجيلات التجارية التى تمثل الإنتاج الفنى لمجتمع الدراسة، بالإضافة إلى دليل العمل الميدانى الذى أعده الباحث ليكون أداة منهجية تعينه على الجمع المنضبط لمادة بحثه الميدانية، وقد تضمن دليل الجمع الميدانى الجوانب التالية:

(أ) احتفالية الضمة (نشأتها - مناسباتها - شكلها - الأداء - المؤدون - المتلقون)، والأشكال الغنائية التى تتضمنها، وكذلك الممارسات الأخرى المصاحبة مثل الرقص.

(ب) الآلات الموسيقية، وتركزت الأسئلة حول وجودها وانتشارها، وتطورها، والموسيقى الناتجة عنها والفنون المرتبطة بها وكذلك العازف وعلاقته بالآلة وطريقة التعلم والعزف، وصناعة الآلة.

وقد رأى الباحث أن تسعى أسئلة الدليل إلى تقصى المادة المراد جمعها والتعرف إليها فى إطارها العام، ودون الخوض فى التفاصيل الفنية الأكاديمية كالسؤال عن المقام الموسيقى أو الأسماء العلمية للإيقاعات، دون إهمال الحاجة الملحة للتعرف على الأسماء المحلية للآلات والأنواع الفنية ودلالاتها. وقد عرض الباحث للصعوبات التى واجهها خلال قيامه بإجراء هذه الدراسة، سواء صعوبات الجمع الميدانى، أو صعوبات التدوين اللغوى والموسيقى، وأورد الباحث حصيلة مادته الميدانية وفق تصنيف اعتمد معايير منها القالب الموسيقى وما أورده الرواة من أسماء محلية للآلات الموسيقية والأنواع الغنائية، ويمكن القول إن هذه الحصيلة تندرج تحت القوالب الآتية: جواب الضمة، دور الضمة، الطقطوقة، الموال، الموشح القصيدة، الدور الفكاهى، ودور السمسمية.

وقد تناول الباحث فى **الفصل الثانى** من الباب الأول مجتمع الدراسة حيث عرض لمدينة بورسعيد من الناحية التاريخية والجغرافية، وكذلك من حيث حدودها مع المحافظات الأخرى وتقسيمها الإدارى، كما تناول السكان ونشاطهم الاقتصادى، وأثر ذلك على احتفالية الضمة، مشيراً إلى الملامح الثقافية لمنطقة البحث.

وتناول الباحث فى **الباب الثانى** من الرسالة والذى قسمه إلى فصلين؛ **الأول** وجاء تحت عنوان «احتفالية الضمة فى بورسعيد» حيث عرض لمصطلح «الضمة» ونشأته وعلاقته بمصطلحات أخرى مثل الصحبة والصهبة والصهبجية، كما عرض للاحتفالية فى شكلها القديم وشكلها الآنى مبيناً ما اعتراها من متغيرات فى عناصرها المختلفة، وقد أوضحت الدراسة أن مصطلح الضمة يطلق على الاحتفالية ولا يعنى نوعاً أو شكلاً من الغناء، وإنما تتضمن احتفالية الضمة أشكالا غنائية متعددة، إضافة لعناصر حركية

وتمثيلية، وتقام الاحتفالية بغرض السمر أو المشاركة فى الاحتفالات الاجتماعية؛ مثل حفلات الأعراس أو الاحتفالات الدينية مثل الحج، أو الاحتفالات الشعبية مثل عيد شم النسيم، وقد ظل فن الضمة مزدهراً منذ نشأته وحتى ما قبل حرب ٥٦، حيث كان للحروب التى تعرضت لها بور سعيد وما نتج عنها من تهجير لأهلها، وكذلك التحولات الاقتصادية التى شهدتها وتحولها إلى منطقة للتجارة الحرة أثره السلبى على احتفالية الضمة، فقد تحولت ممارسة الضمة من كونها جلسات للسمر تمارس بدافع إشباع الهواية وملأ الفراغ إلى مهن منظمة يتكسب منها أصحابها، وانتشرت فرق السمسمية والباند الغربى تمشياً مع توجه الناس إلى كل ما هو غربى، ويمكن القول إن فن الضمة بشكله القديم لم يعد قائماً الآن سواء فى شكل الممارسة، أو الآلات المصاحبة، أو المحتوى الفنى، ويطلق أهل بور سعيد الآن مصطلح ضمة على كل احتفالات الشارع.

وتناول الباحث فى **الفصل الثانى** العلاقة بين أغانى الضمة والقوالب الغنائية المصرية التقليدية، حيث عرض للقوالب الغنائية التقليدية مثل القصيدة والموشح والدور، والطقطوقة،والموال، وكذلك القوالب التى تختص بها احتفالية الضمة مثل جواب الضمة ودور الضمة، كذلك عرض للمصادر الفنية لأغانى الضمة والتى تمثلت فى الموسيقى العربية الكلاسيكية، وأدوار الدراويش والمتصوفة، وأغانى طائفة العوالم، والتراث الغنائى للمنطقة المتاخمة لمنطقة البحث، وأغانى العمل فى البيئة البورسعيدية، هذا بالإضافة لعناصر واردة من ثقافات أخرى.

وقد عرض الباحث فى **الفصل الثالث** من الباب الثانى للآلات الموسيقية المصاحبة لاحتفالية الضمة مع التركيز على آلتى الطمبورة والسمسمية، أما الباب الثالث من الدراسة فهو يشمل الدراسة الموسيقية، ويتكون من فصلين؛ **الأول** يحتوى التدوين والتحليل الموسيقى للنماذج المختارة، مرفقاً معها بطاقة توثيق للنماذج المدونة اشتملت بيانات عن نوع المادة، مناسبة الأداء، واسم المؤدى، وطريقة الأداء، ومكان الجمع وتاريخه، وكذلك النصوص الأدبية والتدوين الموسيقى لتلك النماذج، والتحليل الموسيقى لها، يلى ذلك **الفصل الثانى** من الباب الثالث، ويشتمل على الخصائص الفنية لأغانى الضمة فى بورسعيد والتى تمثلت فى العناصر الآتية:

أولا: المساحة اللحنية: تبنى أغانى احتفالية الضمة على درجات صوتية مختلفة وفى مساحات لحنية متباينة تبدأ من خمس درجات ولا تتعدى عشر درجات، مروراً بأغانٍ تبنى على ست وسبع وثمانى درجات أعلى وحول درجة الركوز وذلك فى حركة لحنية صاعدة أو هابطة.

ثانيا: الحركة اللحنية: يلاحظ عدم وجود قفزات لحنية واسعة؛ إذ تتابع الدرجات الصوتية غالباً، ومعظم القفزات لا تتعدى الثالثة الصغيرة أو الكبيرة أو الرابعة التامة صعوداً وهبوطاً، وتتميز هذه النوعية بندرة الزخارف اللحنية.

ثالثا: البناء المقامى: تبنى أغانى احتفالية الضمة على أجناس مقامات الموسيقى العربية، ونادراً ما تشكل مقاماً كاملاً، ويلاحظ أن الأجناس المستخدمة قد لا تأتى على الدرجة الأساس للمقام.

رابعا: التركيب البنائى: تقوم معظم الألحان على الفكرة الأساسية (A) مع التكرار، أو التكرار مع التنويع، وإن كانت هناك بعض النماذج تشتمل على فكرتين مختلفتين (A,B)، أو بعض الأفكار المتنوعة (A,B,C)، وذلك سواء كان الغناء فردياً أو جماعيًا.

خامسا: البناء الإيقاعى والمصاحبة الإيقاعية:

ـ تبنى ألحان أغانى احتفالية الضمة على أشكال إيقاعية بسيطة فى ميزان رباعى أو ثنائى، ويتشكل الإيقاع المكون من الدم (النقرة القوية) والتك (النقرة الخفيفة) والسكتة(الفترة الزمنية الصامتة)، ويأتى متضمناً ضروباً إيقاعية متعددة، تتنوع ما بين المصمودى الكبير وتنويعاته وهو الأكثر استخداماً فى أدوار الضمة وجواب الضمة والموشح، بينما يشيع استخدام ضروب من قبيل الملفوف والدويك والزار والفلاحى والسويسى والمصمودى الصغير، وتنويعات عليها فى بقية الأشكال الغنائية الأخرى مثل الطقطوقة ودور السمسمية والدور الفكاهى، وقد لوحظ خلو جميع النماذج من الموازين الثلاثية،وقد يبرهن ذلك على خلو جل الموسيقى الشعبية المصرية من الموازين الثلاثية، وتصاحب أغانى احتفالية الضمة آلات إيقاعية متعددة، تتنوع ما بين الآلات الإيقاعية ذات الغشاء "Mempranophones"مطلقة الدرجة الصوتية مثل الطبلة والدربكة والدهلة والدفوف والمزاهر والرق، والآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها "Idiophone" مثل المثلث

والصاجات والملاعق التى يمكن اعتبارها أداة إيقاعية تبعًا لسياق استخدامها الموسيقى، ويلاحظ كذلك كثافة استخدام التصفيق بالأيدى فى مصاحبة الغناء سواء كان فردياً أو جماعياً.

سادساً: طريقة الأداء:

يغلب الأداء الجماعى على أغانى الضمة، ويأتى الحوار بين المنشد المنفرد وبين المجموعة تبادليًا أو تنقسم جماعة المؤدين إلى مجموعتين يتبادلان الغناء "Antyphone"، وقد يشارك أكثر من منشد فى أغنية واحدة حيث يؤدى كل منشد غصن من أغصان الأغنية، فى حين تلتزم المجموعة بترديد المذهب بعد غناء كل غصن، وقد يقتسم الأداء فى بعض الأغنيات بين المنشد المنفرد والمجموعة بشكل متساوٍ، أو يكاد، من البداية وحتى النهاية.

يقتصر الأداء الغنائى المنفرد الخالص على قالب الموال، وغالبًا ما يكون الموال تمهيداً لغناء قوالب أخرى وخصوصاً قالب الطقطوقة، ومن الملاحظ قلة المؤدين لهذا النوع من الغناء فى منطقة البحث، ويسمح لأى شخص بأداء الرقص دون معارضة، وإن كانت هناك بعض التقاليد التى تراعى؛ مثل عدم الرقص أثناء غناء أدوار بعينها.

كما لوحظ بروز عنصر الرقص عن العناصر الأخرى عند أداء الاحتفالية خارج سياقها الأصلى، حيث تصبح اللغة الحركية هى الأكثر رواجًا وتداولاً، ويقوم أفراد المجموعة المشاركة بتبادل الأدوار؛ فقد يقوم مغنٍ بدور العازف وقد يتبادل العازفون الآلات التى يعزفون عليها ويشارك جميع العازفين فى ترديد الأغنيات، وبالنسبة لشكل الأداء يكون الغناء المنفرد دائمًا من وضع الوقوف فى حين يكون العزف والترديد من وضع الجلوس وقد يغير بعض المرددين وضعهم من الجلوس إلى الوقوف مع أداء بعض الحركات التى يقصد بها إضفاء نوع من التفاعل والسخونة على جو الأداء.

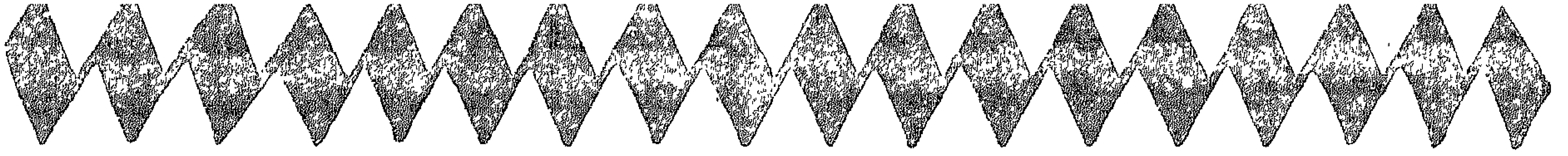
- تختلف أغانى احتفالية الضمة من حيث سرعة الأداء الموسيقى "Tempo"، فيأتى الجزء الأول دائمًا فى دور الضمة متمهلاً "Andante"، فى حين يكون الجزء الثانى أسرع "Allegro"، فى حين تكون الطقاطيق والأغنيات الفكاهية سريعة فى مجملها، وتأتى الضروب المستخدمة فى أدوار الضمة وجوابها غالبًا فى ضرب المصمودى الكبير وتنويعاته وهو ما يشى بالعلاقة الوطيدة بين هذه الأدوار وبين الغناء المصرى الكلاسيكى وكذلك بالعلاقة بينها وبين الغناء الدينى الصوفى.

ذلك إضافة إلى نتائج الدراسة،والملاحق التي اشتملت على ثبت ببطاقات الرواة والإخباريين، وملحق النصوص الأدبية، وملحق المدونات الكاملة للنماذج المختارة، وثبت بالمصادر والمراجع التى اعتمد عليها الباحث فى إنجاز رسالته.

وقد قررت لجنة المناقشة والحكم التى شُكّلت من السادة الأساتذة:

١ - الدكتورة علياء شكرى	مشرفاً ومقرراً
٢ - الدكتورة إيزيس فتح الله	مشرفاً ومناقشاً
٣ - الدكتورة نبيلة إبراهيم	مناقشاً
٤ - الدكتور جهاد داود	مناقشاً

منح السيد/ محمد السيد شبانة درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز- مرتبة الشرف الأولى.. وذلك فى مساء يوم الأحد ٢٠٠٣/١٠/٥.. مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة أكاديمية الفنون وتبادلها مع الهيئات النظيرة.



روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط

دراسة ميدانية

عرض: محمد حسن عبد الحافظ

رسالة ماجستير أعدها الباحث محمد حسن عبد الحافظ، ونوقشت فى ٢٠٠٤/٤/٢٨ بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة. تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى مشرفًا ورئيسًا، والأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى والأستاذ صفوت كمال محمد عضوين.

فى يناير عام ١٩٥٧، على صفحات العدد الأول من دورية المجلة، وجه الأستاذ الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ «الانتباه إلى أن الملحمة الأصيلة يجب أن تدرس فى إطارها الاجتماعى، وألا تنفصل بحال من الأحوال عن التقاليد التى استقرت لأصحاب الصناعة من المنشدين. وهذه الملاحم كسائر الآثار الشعبية لا يُكتفى فيها بدراسة المحفوظ فى الطروس، أو المدون فى الأوراق، لأنها حية نامية متطورة بحياة قائليها والمتذوقين لها. ويضيف: أخشى ما نخشاه أن تنقرض الصناعة قبل التسجيل الصوتى، والتصوير السينمائى للمنشدين، وهم يقومون بعملهم فى الأسواق والمواسم. فالذى يصطنعونه، والأدوات التى يتوسلون بها، والأشخاص الذين يعاونونهم، والآلات التى تصاحب الإنشاد، ونبرات الصوت، ولهجات الكلام، ومختلف الإشارات، ومكانهم المختار من النظارة، والأجور التى يتقاضونها، وكيف يتقاضونها، كل هذه الظواهر والعناصر من الأهمية بمكان فى دراسة الأدب الشعبى، ناهيك بما له من تأثير فى نفوس المتلقين له والمتفاعلين معه».

إن هذه الرؤية تجسد الاهتمام بدراسة الأدب الشعبى وتطور مناهجها فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويتبدى هذا الاهتمام فى محطات متتالية خلال القرن العشرين، من أهمها: الاعتراف بدراسة الأدب الشعبى فى الأربعينيات (د. سهير القلماوى)، إنشاء كرسى أستاذ الأدب الشعبى فى الخمسينيات (د. عبد الحميد يونس)، ريادة المدرسة الميدانية فى جمع الأدب الشعبى فى الستينيات (د. أحمد مرسى). فضلا عن الجهود التى دعت وأسست لدراسة أنواع الأدب الشعبى وأضاءت أشكال التعبير فيه (منذ دعوة الشيخ أمين الخولى مروراً باهتمام الدكتور فؤاد حسنين على والدكتور عبد العزيز الأهوانى وانتهاءً بجهود الدكتورة نبيلة إبراهيم). وفى مطلع الثمانينيات (تحديداً فى فبراير ١٩٨٠) يدخل الراوى الشعبى أروقة الجامعة للمرة الأولى فى تاريخها، ثم تتوالى عروض السيرة فى رحابها خلال عقد التسعينيات؛ ١٩٩٣ و١٩٩٦ (د. أحمد شمس الدين الحجاجى).

وإذا كان هذا التصور الذى قدمه الدكتور يونس قبل زُهاء نصف قرن من الزمان يمثل المهاد الذى حقق به تلميذه الأستاذ الدكتور أحمد مرسى خطوته المتقدمة والواسعة باعتماده العمل الميدانى أساسًا فى دراسة الأدب الشعبى، فإن عدداً من الباحثين فى مجال دراسة الأدب الشعبى يسعون إلى استكمال الخطوات على الطريق نفسه.

من هذا المنطلق، نشـأت فكرة هذه الدراسـة، وبُنِىَ موضوعها، وتحدد منهجها. فقد حظيت سيرة بنى هلال بعددٍ وافرٍ من الدراسات التى تناولتها من زوايا مختلفة، وبمناهج متعددة. لكن القسم الأعظم من هذه الدراسات اعتمد على الروايات المدونة للسيرة والمطبوعة طبعات عدة. ومن ثم، كانت الدراسات الميدانية أقل حظاً من غيرها. وبالتأكيد، لا يرجع سبب ندرة الدراسات الميدانية إلى عدم الوعى بأهمية الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية، وإنما لندرة الباحثين الميدانيين الذين بإمكانهم التجاسر على جمعها جمعًا ميدانيًا منضبطاً وموثقاً، ولا شك فى أن صعوبة الجمع الميدانى يدخل ضمن هذه الأسباب. لكن النتيجة هى أننا خسرنا الكثير بموت رواة السيرة الهلالية، دون تسجيل ما يحفظون من حلقاتها. أما التجارب الميدانية المحدودة (ونقصد بها التجارب العلمية والموثقة) التى أقدمت على جمع روايات السيرة الهلالية، فإنها تحمل أهمية فائقة، وسوف تزداد قيمتها وقيمة فرسانها الذين جمعوها بمرور الزمن، لكن هذه الجهود الفردية لم يكن بوسعها استيعاب رواة السيرة فى مختلف الأقاليم الثقافية بمصر. بالطبع، فإن ذلك لا يستنقص من قدرها، ولكن يلفت انتباهنا إلى أن العمل الجماعى لايزال مطلبًا عزيزاً لم يتحقق بعد. وبدون التئام جهود الباحثين فى جمع أنواعِ الأدب الشعبى الشفاهى، ومنها السيرة الوحيدة التى لاتزال تروى على ألسنة الناس (الهلالية)، فإننا لا نتوقع اللحاق بما تبقى من رواياتها ومن رواتها المجهولين.

تحاول هذه الدراسة أن تكون إضافة لما تم إنجازه فى مضمار جمع السيرة الهلالية، وأن تمثل خطوة جديدة فى هذا المجال، حيث تستهدف ـ فى المقام الأول ـ جمع روايات السيرة الهلالية جمعاً ميدانياً منضبطاً وموثقاً، ومعاينة وجودها الحيوى لدى رواتها وجمهورها، فى محاولة لاستنقاذ هذه الروايات من الضياع بسبب موت رواتها، أو بسبب تشظيها وتراجع أدائها. وقد اختار الباحث محافظة أسيوط ميداناً للجمع؛ بوصفها المنطقة غير المطروقة ميدانيًا مقارنة بسوهاج وقنا والأقصر وأسوان والدلتا.

لقد مرَّ الباحث بسنوات عدة حتى توصل إلى الأسئلة التى ينبغى بحثها فى أطروحة ميدانية تستهدف جمع روايات شفاهية للسيرة الهلالية. فلعل واحداً من أكثر المشكلات صعوبة بالنسبة إلى الباحثين فى مجال الأدب الشعبى، هو كيفية ترتيب مستويات البحث، وتحديد النسق الذى يعملون وفقه عبر مراحل.

تتكون الدراسة من: فصلين وخاتمة وثلاثة ملاحق.

فى الفصل الأول، يناقش الباحث عدداً من القضايا والمشكلات المتعلقة بدراسات السيرة الشعبية عموماً مع التمثيل بالدراسات التى تناولت سيرة بنى هلال على وجه الخصوص، بدءاً بقضية النوع الأدبى، حيث يرصد الموقف النقدى من الأنواع الأدبية الشعبية، ومشكلة أسماء الأنواع فى الأدب الشعبى، ثم يحدد عدداً من القضايا التى تناولتها الدراسات الفولكلورية والنقدية العربية فى موضوع السيرة الشعبية. ثم ينتقل الباحث من العام إلى الخاص، حيث يناقش المناهج التى اعتمدتها الدراسات السابقة فى موضوع السيرة الهلالية، والتى اختلفت باختلاف وضعية السيرة الهلالية بين الروايات الشفاهية والروايات المدونة والمطبوعة. وفى نهاية الفصل، يحدد الباحث أدوات العمل الميدانى لجمع روايات السيرة الهلالية من الميدان، ويذكر أسباب اعتماده هذا المنهج من بين مناهج عدة. كما يحدد الأسئلة المنهجية التى يسعى إلى الإجابة عنها فى بحثه.

لقد رأى الباحث أن يخرج من حيز النص المكتوب الذى يتفوق على الزمن فى بقائه، أو حيز النص المسموع عبر وسيط والذى يمكن استعادته مرات ومرات، ليدخل فضاء الميدان الطبيعى، عابراً الكثير من المشكلات والطرق الوعرة التى لا يعرفها إلا الذين تجشموا عناء العمل الميدانى برضا وعن طيب خاطر. يظل الجمع الميدانى عملاً حتميًا ـ بالرغم من مرارة ممارسته ـ ما دام لايزال صوت رواة السيرة مدوياً وسط جمهورهم. فالسيرة ورواتها وجمهورها وتقاليد أدائها هى الأكثر عرضة للموت وللتفتت وللانتهاب. إن ضعفها وهشاشتها تحتاجان إلى المشاطرة والانحياز ـ والصبر ـ فى العمل على اللحاق بما تبقى منها على قيد الحياة.

ربما كان واحداً من أكثر المشكلات صعوبة بالنسبة إلى الباحثين فى مجال الأدب الشعبى، هو كيفية ترتيب مستويات البحث، وتحديد النسق الذى يعملون وفقه عبر مراحل. وفى تصور الباحث، كان ـ ولايزال ـ على باحثى الأدب الشعبى أن يعبدوا طريقاً خاصة إلى ميدان عملهم، تلائم طبيعة حقلهم المعرفى. فلا سبيل للانشغال بمناقشات نظرية حول الأنواع

فى الفولكلور، بمعزل عن الآثار الأدبية لهذه الأنواع؛ أى دون العمل - أولاً ودائمًا - على جمع حصيلة وفيرة من نصوص هذه الأنواع. وبإمكاننا - فى هذا السياق - أن نتساءل مع تزفيتان تودوروف T. Todorov (1941-؟): «هل من حقنا مناقشة جنس أدبى ما من غير أن نكون درسنا (أو على الأقل قرأنا) جميع الآثار التى تكونه؟»، وأن نتفق مع ملاحظة فويجت التى يختتمها بسؤال ساخر، حيث يقول: «إن نظرية التنويعات قائمة على مناقشة مصطلح تنويعة، أكثر مما هى قائمة على الفحص التحليلى للتنويعات الموجودة فعلاً. وإنى لأتساءل: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط، أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية؟ تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع، أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟».

إن المعاينة الميدانية المباشرة للمأثورات الشفاهية فى سياقاتها الاجتماعية والثقافية هى الشرط الرئيس لنجاح الباحث الفولكلورى فى مهامه الخاصة والدقيقة، فهو يبدو طالباً مثابراً، ذهنياً وميدانياً، حيث يفترض فيه التمتع باستعداد خاص لبذل مجهود مضاعف عن غيره من الباحثين فى حقول معرفية أخرى؛ إنه مطالب بالسيطرة على مشكلات جمة تنجم عن جمع مادة نصوصية ومعرفية هائلة، من أفراد غرباء عنه مثلما هو غريب عنهم، إن ذلك يعوزه قدر كبير من الحضور، وسرعة البديهة، والصبر، والتواضع، والقبول، وغير ذلك من الصفات اللازمة للجامع الميدانى فى مجال الأدب الشعبى، فضلاً عن ضرورة عبوره للحواجز المصطنعة بين المعارف التى تتصل بالإنسان والمجتمع: فبجانب الفولكلور والأنثروبولوجيا، هناك علم الاجتماع، والتاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، واللسانيات، وعلم النفس الاجتماعى... إلخ.

لا يخضع العمل الميدانى لجمع الأدب الشعبى إلى النمذجة أو الاختزال، فالباحثون معرضون دومًا للمفاجآت والاحتمالات التى لا يمكن تصورها سلفاً. وفى كل مرة يتوجه الباحث الميدانى لاستكمال عمله فى الجمع، يجد نفسه فى وضعية مختلفة، وأمام ظروف جديدة. فى الوقت نفسه، فإن لكل نوع من أنواع الأدب الشعبى مداخل وأبوابًا وظروفًا وأرضية خاصة فى الجمع، كما أن لكل قرية، أو ناحية من القرية، أو عائلة من العائلات، أو حتى فرد من الأفراد، تقاليد خاصة فى التعامل، وطقوسًا مميزة فى الاتصال. فأنْ يقبل راوٍ، أو جماعة من الناس، طلب الباحث بالتسجيل، يتطلب الكثير من شروط الفهم والمعرفة والتهيئة: كيف يقدم الباحث توضيحاً وافياً وملائماً ومقنعاً للآخرين بطبيعة مهمته؟ متى يمكن طلب التسجيل؟ من/ما يسهل هذه المهمة أو يجعلها عسيرة؟ كيف يتصرف فى المواقف الحرجة؟ كيف يفيد من الظروف الإيجابية؟ هل يشك الناس فى شخصه ويتوجسون طبيعة عمله؟ كيف يعمل الباحث على كسب ثقة الناس؟ هذا أقل ما يمكن سرده من أسئلة فى هذا الباب، وهى الأسئلة التى يمر الباحث فى رحلة مواجهتها والإجابة عنها بمعاناة ذهنية ونفسية فائقة ويعد خطأ جسيمًا - لكنه يحدث للأسف - أن يتصور امرؤ بأن الجمع الميدانى هو محض جهد عضلى(!) أو أنه مخطط نظرى قابل للتطبيق فى الواقع على نحو يسير.

استناداً إلى التصورات السالف ذكرها، اهتدى الباحث إلى أن يكون بحثه - فى هذه المرحلة من مشروعه البحثى - منصبًا على الجوانب المتصلة بالعمل الميدانى لجمع السيرة؛ أى لا يكتفى بجمعها من رواة عدة، ثم يتعجل تدوينها فتحليلها، وكأنه يجمع مادة مزهقة الروح، أو كأنه يجمع شظايا وكسراً مشوهة، ويقدمها دون أن يسجل للمستقبل الكيفية التى أُديت بها هذه النصوص، سواء على مستوى الراوى الذى أداها، أو على مستوى الجمهور الذى تلقاها أو شارك فى أدائها، أو على مستوى الظروف والمناسبات والسياقات التى أحاطت بجمعها وبروايتها وبأدائها.

نهضت مهمة الباحث ـ إذن ـ على العناية بتدوين النصوص المجموعة ميدانيًا على نحو جيد، والبحث فى مفرداتها اللهجية المستغلقة؛ لتشكيل معجم خاص بمفردات هذه الروايات، مع الاستعانة ـ بجانب ما أتيح من معاجم العامية ـ بالرواة والأفراد ذوى الخبرة بتفسير مفردات اللهجة. وبالرغم من الصلة الوثيقة التى تربط الباحث بجماعة منطقة البحث (Insider)، وهو أمر ينطوى ـ بالتأكيد ـ على مزايا لا تتوفر للباحث الغريب عن مجتمع البحث (Outsider)، فإن انتماء الباحث إلى النطاق الجغرافى للبحث لا يعنى استباقه للمعرفة المحلية، أو لاحتياجات موضوع بحثه، ولا يعنى سهولة حصوله على متطلبات موضوعه؛ بل إن أمر انتماء الباحث إلى جماعة منطقة البحث يحمل ـ أيضاً ـ كثيراً من المشكلات والسلبيات، فبالرغم من أن معرفة اللغة (أو اللهجة) تُعَدُّ ـ دون شك ـ أداة ناجعة من أدوات البحث الميدانى، فإن

ثمة رأياً ـ نراه صائباً ـ يقول بأن الباحث المنتمي إلى منطقة الجمع الميداني ليس بالضرورة معصوماً من مخاطر الغفلة عن الفوارق الدقيقة بين دلالات مفرداتها.

بجانب المصادر الميدانية المتمثلة في الرواة وبعض العارفين بأضابير الكلام، اتصل الباحث – على نحوٍ متقطع – ببعض المراجع المدونة، خاصة معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامية، وكتاب الكنايات العامية. وبالرغم من أهمية سِفْر الأستاذ أحمد تيمور باشا (1930 - 1871) وضخامته، فإنه لم يكن المرجع الرئيس في العمل على تفسير المفردات اللهجية المستغلقة الواردة في الروايات المجموعة، حيث مثلت المصادر الميدانية المرجع الأساس في حل هذه المشكلة.

لقد شهدت حركة التأليف العربية عدداً من المدونات التي اتصلت باللهجات العامية من جهة كونها دخيلة أو محرفة أو ملحونة، بالنهج نفسه الذي سار عليه بعض الأسلاف، فقد استمر فيها الانشداد إلى القواعد المعيارية (الفصحى) باعتبارها مرجعًا ومقياساً لتحديد مدى انحراف المفردات العامية عن أصلها الفصيح أو ارتباطها به، ومن ثم تحديد مدى المشروعية اللغوية لها، فخسرنا ـ بذلك ـ تفسير مفردات العامية وتحليلها والتعليق عليها على أساس قيمتها في التداول اللساني، وعلى أساس وصفي لعملية الاتصال الحي والمعيش والمباشر بين أفراد المجتمع المتكلمين بها، كما نتج عن ذلك قصور شديد في فهم الإشارات اللغوية والتراكيب والسياقات الشفاهية المتعددة التي تدخل طرفاً أساسياً في بناء دلالة الكلام المنطوق. إن الدرس اللغوي لايزال يعوزه الكثير من الجهود الميدانية لجمع محاصيل المفردات داخل سياقها الشفاهي، على أساس وصف تداولها كما هي في الحياة اليومية للمجتمعات، وليس على أساس تقويمها وإعادتها إلى رشدها الفصيح، ولعلنا ننتبه هنا إلى أهمية الجمع الميداني للأدب الشعبي في إثراء الباحثين اللغويين بالنصوص المفيدة للبحث اللساني.

بجانب مفردات الحياة اليومية، فإن كثيراً من روايات السيرة الهلالية تحمل قدراً من المفردات التي لم تعد تستخدم في الحياة اليومية، وإنما كانت تُستخدم قديماً، فكثير من الأدوات والصناعات والعادات والتقاليد والمعتقدات قد توارت، ولم تعد حاضرة في حياة الناس الراهنة. ومن ثم، فإن أسماءها ومفرداتها لم تعد لها قيمة الاستخدام في معجمهم اللغوي الراهن. ويرجع وجودها في روايات السيرة الهلالية إلى كونها سيرة موروثة بالقيم اللغوية والاجتماعية التي تتضمنها، وهو ما يعني ـ استنتاجًا ـ أن بعض الرواة ـ إن لم يكن معظمهم ـ يحرصون على رواية السيرة كما وَرِثُوها، بفضائلها اللغوي والقيمي القديم، فهم نوع من الرواة يرى في ذلك أمانة لا سبيل لخيانتها أو المساس بها. وبالقدر نفسه يحرصون على عدم الإسراف في استخدام مفردات اللغة المحكية اليومية، باعتبار أنهم يقدمون نصًا متفوقًا على المستوى اللغوي والبلاغي، لا ينبغي له أن يتشكل من مفردات المادة اللغوية المستعملة، بل يعتمد ـ أساساً ـ على لغة الأجداد الذين وَرَّثُوه. ويكتفي هؤلاء الرواة باستخدام لغة الحياة اليومية في تعليقاتهم الخاصة على واقعة من الوقائع، أو في شروحهم وتفسيراتهم لنص شعري (مربع أو موال)، أو في حوارهم مع الجمهور.

تكتمل هذه الحلقة (جمع الروايات الشفاهية للسيرة الهلالية) بالإجابة عن عدد من الأسئلة التي يراها الباحث ذات أهمية قصوى: كيف جُمعت هذه الروايات؟ من أين جُمعت؟ ممن جُمعت؟ كيف أُديت؟ ما الفروق بينها؟ تلك هي الأسئلة المنهجية التي تمثل مدار هذه الدراسة الميدانية. وقد أفاد الباحث من دليل العمل الميداني لجمع السيرة الهلالية الذي صمّمه د. محمد حافظ دياب، والذي اعتمد فيه على دراسات سابقة بجانب معايشته الميدانية، ومنها دراسة د. أحمد مرسي المعنونة بـ «المبدعون والمؤدون: التدريب والأداء». ويضم زهاء مائتي سؤال حول: مجتمع البحث، المؤدي، المادة الشعبية، الموقف. وتتمثل هذه الإفادة في جمع البيانات التي تتصل بموضوع هذه الدراسة، غير أن التعامل مع هذا الدليل كان يتم على نحو مرن؛ أي بالصورة التي تقتضيها المواقف الميدانية المختلفة التي يواجهها الجامع، وليس على النحو المقنن الذي تتسم به أدلة العمل الميداني، والذي لا يراه الباحث ملائماً لمجتمع البحث. ويعترف الباحث بأن الإجهاد النفسي والذهني الذي تعرض له كثيراً أثناء العمل الميداني (لأسباب متعددة، أهمها: طول الفترة الزمنية التي استغرقتها الدراسة، وكُلفتها المالية التي فاقت قدرة الباحث بكثير، وكثافة المشكلات التي تعرض لها بدون توقع أو استعداد طوال سنوات العمل) كان له تأثير سلبي على قدرة الباحث على استقصاء الكثير من المعلومات والبيانات، سواء الخاصة بالرواة أو بالروايات أو بمجتمع البحث.

من شأن هذه المرحلة الميدانية المتكاملة – إجمالاً – أن تكون مهاداً جيداً لإنجاز عمليات التحليل والتصنيف والمقارنة وغيرها فى مشروع بحثى تالٍ يستعين بأدوات منهجية متسقة مع خصوصية العملية الإبداعية التى تتميز بها السيرة الهلالية.

أما الفصل الثانى، فيقدم فيه الباحث وصفاً دقيقاً لتجربته الميدانية فى جمع روايات السيرة الهلالية من رواة محافظة أسيوط، وقد عرض الباحث تجربته من خلال تقسيمها إلى مراحل ثلاث. المرحلة الأولى: مرحلة الجمع التمهيدية، وتتمثل فى عدد من الإجراءات التى استهدف بها الباحث اكتساب معرفة ميدانية كافية لبناء خطة البحث فى موضوع السيرة الهلالية، وفى هذه المرحلة ـ التى استغرقت عاماً كاملاً ـ قام الباحث بتحديد النطاق الميدانى لدراسته بمجالاته الأساسية: المجال الجغرافى؛ أى المنطقة المحددة التى سيجرى فيها العمل على جمع روايات السيرة الهلالية داخل محافظة أسيوط. المجال الثانى هو المجال البشرى المنتمى إلى منطقة الجمع، ويُقصد به الرواة والإخباريون الذين توصل إليهم الباحث ليكونوا أدلاء إلى موضوع السيرة. أما ثالث هذه المجالات، فيتمثل فى المجال الزمنى؛ أى المدة الزمنية التى يستغرقها البحث الميدانى منذ بدايته وحتى نهايته، فضلاً عن معرفة المواسم والفصول والأوقات والمناسبات الملائمة للرواة ولمنطقة الجمع. ويقدم الباحث قائمة بالرواة الذين توصل إليهم خلال هذه المرحلة من عمله. المرحلة الثانية: مرحلة الجمع الرئيسية، وفيها يقوم الباحث بالعمل الميدانى الرئيسى فى موضوع بحثه، مستنداً بصورة رئيسية إلى الملاحظات التى قام بتحديدها أثناء المرحلة التحضيرية، والتى بموجبها وضع الباحث مخططاً لمجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات التى اعتمدها فى عملية جمع السيرة الهلالية، والتى أجملها تحت العناوين التالية: تتمة البحث عن الرواة. خصوصية أداء السيرة وأجهزة الجمع الميدانى، معاونة الأصدقاء. ثم يقدم الباحث رصداً للرواة الذين اعتمدهم فى بحثه وقوامهم تسعة رواة، مع توضيح العلامات الأساسية فى علاقة كل راوٍ بالسيرة. المرحلة الثالثة: مرحلة التدوين، حيث يوضح الباحث فى هذا القسم الكيفية التى دوّن بها روايات السيرة. وفى ختام هذا الفصل، يذكر الباحث المشكلات التى واجهته فى العمل والتى حددها بمشكلات تتعلق بالرواة، ومشكلات تتعلق بالتدوين.

وفى الخاتمة، يجمل الباحث المحصلة الميدانية لتجربة جمع السيرة الهلالية والنتائج التى توصل إليها فى بحثه، ومنها التوصل إلى بعض أسباب ندرة شعراء السيرة ورواتها فى أسيوط مقارنة بغيرها من محافظات الصعيد، ونبه إلى أهمية الرواة غير المحترفين. كما تعد رواية السيدة رتيبة فرغلى رفاعى لسيرة بنى هلال واحدة من أهم ما حصلته هذه الدراسة.

استغرق الجانب الميدانى من هذه الدراسة خمس سنوات ونصف من يناير ١٩٩٦ حتى أغسطس ٢٠٠١ . وقد بدأ الباحث عمله وهو يشعر بوحشة موضوعه وغربته، حيث لم تتوفر لديه أية معلومة عن وجود رواة للسيرة فى أسيوط بعد موت أشهر رواتها المحترفين، وهو الريس حامد الأسيوطى، عام ١٩٩٤، كما مات ابنه محمد عام ١٩٩٥ والذى ورث عنه رواية الهلالية والزير سالم. وبموتهما، بدت أسيوط خالية من رواة السيرة، لكن الباحث افترض وجود رواة مهرة غير محترفين لا تتجاوز شهرتهم حدود قراهم التى يعيشون فيها، وكان عليه أن يعقد الرهان على هذا الافتراض. وأسفر العمل عن محصلة ميدانية بيانها على النحو التالى:

* إجمالى الساعات المسجلة: ١٣٥ ساعة.
* عدد الساعات المسجلة صوتياً بأشرطة الكاسيت: ٣٥ ساعة.
* عدد الساعات المسجلة مرئياً بأشرطة الفيديو: ١٠٠ ساعة .
* عدد ساعات نصوص السيرة الهلالية: ٧٠ ساعة.
* عدد ساعات الحوارات مع الرواة والجمهور: ٦٥ ساعة.
* عدد الرواة الذين سجلوا: ٢١ راوياً.
* عدد الرواة المحترفين: راويان.
* عدد الرواة غير المحترفين: تسعة عشر راوياً.
* عدد الرواة المعتمدين فى الدراسة: تسعة رواة، بيانهم على النحو التالى.

١ ـ حسنى جاد على أحمد هيكل مرزوق محمد (غير محترف)، الميلاد: ٥ أبريل ١٩٢٨ النخيلة، مركز أبوتيج. يقيم بالقرية نفسها.

٢ ـ رتيبة فرغلى رفاعى. الكنية: أم ثابت. الميلاد: ١٩٢٥ قرية النخيلة، مركز أبوتيج، وتقيم بالقرية نفسها.

٣ ـ شداد عز العرب خلف الله أبو عليوة (غير محترف). الميلاد: ١٩٣٥ قرية النخيلة (مركز أبو تيج). الإقامة: قرية منشأة همام (مركز البدارى).

٤ ـ عبد العاطى نايل (غير محترف). ولد بقرية النخيلة عام ١٩٣٥ . ويقيم بالقرية نفسها.

٥ ـ على مصبح (محترف وعازف ربابة). الميلاد: ١٩٢٩ . الإقامة: مدينة ساحل سليم. المهنة: عازف ربابة وتاجر فواكه. توفى عام ٢٠٠١ .

٦ ـ عنتر عز العرب خلف الله أبو عليوة (غير محترف). الميلاد: ١٩٣٢ . الإقامة: قرية منشأة همام، مركز البدارى.

٧ ـ فتحى أبو ضيف محمد حربى إسماعيل هدية مخمير على شراقة كنانة (غير محترف). الميلاد: ١٩٤٦عزبة خليفة، قرية قاو النواورة، مركز البدارى. يقيم بالقرية نفسها.

٨ ـ محمد الفولى (غير محترف) . الميلاد: ساقط قيد من سجل المواليد، وسجل باسم أخيه الأكبر أحمد الذى توفى صغيراً والمولود فى عام ١٩٢٧ . السن: ٧٣ سنة. الإقامة: عزبة محمود فرج، قاو النواورة، مركز البدارى.

٩ ـ يوسف أحمد يوسف (محترف وعازف ربابة). الميلاد: ١٩٣٠ . الإقامة: مدينة البدارى.

* توفى اثنان من هؤلاء الرواة: يوسف أحمد يوسف عام ٢٠٠٠، وعلى مصبح عام ٢٠٠١، وهما المحترفان الباقيان فى محافظة أسيوط. كما توفى عازفان على الربابة: عبد الرحيم الأبوتيجى وعبد الفتاح أحمد بخيت. وحسب المعلومات المتوفرة لدى الباحث، فقد فقدت أسيوط كل رواتها المحترفين للسيرة الهلالية، كما فقدت معظم عازفى الربابة.

لا يمثل ما جمعه الباحث مسحاً كاملاً للروايات السيرة فى أسيوط. حيث يغطى التوزيع الجغرافى لهؤلاء الرواة قرى ومدن مختلفة تقع فى الجزء الجنوبى لمحافظة أسيوط. لكن الروايات المجموعة تغطى الأقسام الأساسية للسيرة الهلالية: المواليد، الريادة، التغريبة، الأيتام. كما تقدم هذه الروايات التنويعات المختلفة لرواية السيرة الهلالية وأدائها:

* رواية شرق النيل (يوسف أحمد يوسف، على مصبح، فتحى شراقة، محمد الفولى) * رواية غرب النيل (حسنى جاد هيكل، رتيبة فرغلى رفاعى، عبد العاطى نايل) * رواية المناطق البينية (عنتر وشداد عز العرب).
* الرواية بنظام المربع (يوسف أحمد يوسف، على مصبح، حسنى جاد هيكل). * الرواية بنظام الموال (حسنى جاد هيكل، عبد العاطى نايل). * الرواية بالشعر الفرادى (عنتر وشداد عز العرب، محمد الفولى، يوسف أحمد يوسف). * الرواية بالنثر (رتيبة فرغلى رفاعى، فتحى شراقة).
* رواية المحترفين (يوسف أحمد يوسف، على مصبح). * رواية غير المحترفين (باقى الرواة).
* الرواية بمصاحبة الربابة (يوسف أحمد يوسف، على مصبح). * الرواية بالحكى التمثيلى والتوقيع الذاتى بدون آلات موسيقية (باقى الرواة).
* رواية النساء (رتيبة فرغلى رفاعى). * رواية الرجال (باقى الرواة).

أما الملاحق الثلاثة المرفقة بالبحث، فيحتوى أولها على ثمانى روايات للسيرة الهلالية، قام الباحث بتدوينها وفق المنطوق الصوتى واللهجى لرواتها، حيث قام بتشكيلها بالصورة التى تعين القارئ على معرفة منطوقها.

لم ينته عمل الباحث الميدانى عند ضبط النصوص الشفاهية المجموعة، وفق اللهجة التى أديت بها، حيث توصل إلى أهمية تدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية الصادرة عن الراوى أثناء أدائه، وكذلك تدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية والتعليقات التى تصدر عن الجمهور. إن مثل هذه العلامات تعد ركنًا رئيسًا من الأداء،

وخصيصة أساسية من خصائص النوع السيرى، إنها لا تقل أهمية عن النص نفسه، فى توضيحه والتفاعل معه، وإضاءة جوانب لها أهميتها فى سياق الأداء.

اقتضى هذا الإجراء الإفادة من وسيلة الجمع المرئى؛ أى استخدام كاميرا الفيديو بدلاً من ـ أو بمعية ـ جهاز الكاسيت. فى وسعنا القول بأنها بمثابة وسيلة لجمع أداء السيرة على نحو أفضل من السابق، من حيث تمكنها من كشف مشهد الأداء بصورة نموذجية، كما أنها ساعدت الباحث على إدراج الحركة ضمن مرحلة تدوين النصوص المجموعة، بحيث تتضمن الروايات المدونة أهم الحركات التى ترافقت مع الأداء الشفاهى، سواء الحركات التى صدرت عن الرواة أو تلك التى صدرت عن الجمهور. فضلاً عن ذلك، فإن الجمع المرئى يدعم الباحث فى درس الأداء على نحو أكثر تفصيلاً فى مرحلة تالية من مراحل عمله مع السيرة. غير أن هناك شروطاً ـ حاول الباحث تنفيذها ـ لضمان نجاح هذه الوسيلة فى الجمع، وللنأى بها عن الاصطناع الذى يمكن أن يطال الناظرين إليها من الرواة أو الجمهور، فالسياق العفوى والطبيعى لأداء السيرة هو أحد الأهداف التى يرمى إليها الجامع الميدانى للسيرة الشعبية، أو لغيرها من أنواع الأدب الشعبى.

استقلت كل رواية بعدد وافٍ من الهوامش لتفسير المفردات اللهجية المستغلقة على القارئ غير العارف بلهجة الرواة. وتحتوى الهوامش التفسيرية على مادة لغوية تبلغ ثلاثة آلاف مفردة، مما يساعد على تكوين معجم خاص بلهجة القرى التى عمل بها الباحث. وقد حرص الباحث على أن تكون هذه الروايات متناً لدراسته وليس مجرد ملحق، فجعلها فى صدارة العمل. الملحق الثانى يحتوى على فهارس تكشيفية للروايات المجموعة من الميدان، بلغ عددها تسعة وعشرين فهرسًا، وقد أعدها الباحث للوقوف على ما تحتويه هذه الروايات من أسماء الأعلام والأماكن والأدوات والتعبيرات الشعبية وأسماء الخيل والمهن والحرف وغيرها من هذه الحقول. أما الملحق الأخير، فيتكون من قسمين، يحتوى الأول على خرائط توضح القرى والمناطق التى عمل بها الباحث وعلى مواقع وجود رواة السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط. أما القسم الآخر، فيحتوى على صور فوتوغرافية لرواة السيرة وجمهورها وللمواقع التى عمل بها الباحث.



لجنة المناقشة أ. د. عبدالخالق حسين ، أ. د سعيد خطاب ، أ. د. فريال عبدالمنعم ، أ.د. محمود همام



لجنة المناقشة أثناء النطق بالحكم ومنح الباحث درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية (زخرفة)





الباحث سامى بخيت عبدالصالحين يتلقى التهنئة من الأستاذ الدكتور محمود همام

العناصر التشكيلية الشعبية وتوظيفها

فى مجال «التصوير القصصى»

عرض: جودة رفاعى

بحث حصل به الباحث سامى بخيت على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية بجامعة حلوان، تحت إشراف أ. د. فريال عبدالمنعم شريف، أ. د. عبدالخالق حسين (٢٠٠٣ م)، وتكونت لجنة المناقشة من: أ. د. سعيد طنطاوى، أ. د. محمود همام عبداللطيف. إضافة لكلا المشرفين.

تنطوى عناصر الفنون التشكيلية الشعبية على حقيقة مهمة قد لا تقبل الجدل، حيث لعبت تلك الفنون دوراً مهماً فى حياة الناس وحياة المجتمع رغم كل ما اعتراه من تغيرات وتبدلات منذ أقدم العصور وحتى اليوم، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من حياة الشعوب، ربما لأنها تحمل - أى تلك الفنون - من أسباب الثبات أكثر مما تحمله من أسباب التغير، نظراً لطبيعة مادتها ولكونها «فنون فطرية» تخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال. على حد تعبير الأستاذ **صفوت كمال**. فهى بلا شك ترتبط فى أهم معانيها بحياة الناس وعاداتهم وطقوسهم واحتفالاتهم الدينية والاجتماعية. ومن هنا تجيئ أهمية البحث فى تلك الظواهر الفنية والتراثية وتحليلها ومحاولة استقصاء مدلولاتها وسبر أغوارها كجزء من تاريخ الفن ومن تراث تلك الأمة من جهة، وللتعمق فى جوهر التجارب الإنسانية التى أبدعتها، وقيمها الفنية والجمالية من جهة أخرى. وفى هذا السياق تكمن أهمية الدراسة التى أجراها «**سامى بخيت**» حول «العناصر التشكيلية الشعبية وتوظيفها فى مجال التصوير القصصى» لتحليل تلك العناصر وبحث التأثيرات المختلفة التى طرأت عليها عبر العصور المختلفة بدءاً من الحضارة المصرية القديمة ومروراً بالحضارة الإغريقية والرومانية، والقبطية والإسلامية وحتى العصر الحديث فى محاولة للاستفادة بها فى ابتكار تصميمات جديدة تراعى المزج بين القديم بأصالته والحديث بتقنياته فى صورة فنية متكاملة تتفق وتطورات العصر، وتقوم على أسس علمية تساير الفهم المعاصر وتسهم فى إضفاء قيماً تشكيلية وأبعاداً فنية جديدة فى مجال التصوير القصصى.

ولعل «**سامى بخيت**» بحكم نشأته فى بيئة شعبية عريقة - حى الخليفة - وبحكم تخصصه كمصمم جرافيك كان مؤهلاً لخوض غمار هذا البحث، فضلاً عن دراسته والخبرات التى اكتسبها بحكم عمله فى الحقل الثقافى وكلها عوامل أضفت عليه رؤاً جديدة تضاف إلى رصيد خبراته وثقافته للاضطلاع بمسئولية هذا البحث، وسواءً أخطأ أو أصاب فقد قدم ولاشك لبنة جديدة يمكن البناء عليها من خلال إسهامات وبحوث جديدة فى مأثوراتنا الشعبية.

ينطلق الباحث فى دراسته من مسلمة أساسية مقتضاها أن الفن بداهةً نتاج المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به.. يعبر عنه ويتفاعل معه فى علاقة جدلية لا تقبل الانقسام ولا يجوز معها الفصل، وإذا كان ذلك هو شأن الفن بعامة فإن عناصر التشكيل الشعبى كجزء من التراث أو المأثورات الشعبية لأية أمة هى على وجه الخصوص الأكثر ارتباطاً وتعبيراً عن روح السواد الأعظم من هذا الشعب أو ذاك وعاداته وطبيعته وعمق تجربته وتاريخه، ومن هنا تجيئ أهمية جمع العناصر التشكيلية

الشعبية وتسجيلها وتصنيفها، للحفاظ على هذا التراث من عوامل الاندثار التدريجي نتيجة للتغيرات والمتغيرات السريعة والمتلاحقة التى تسم هذا العصر. ليس هذا فحسب، بل العمل على بذل المزيد من الجهد لتذليل العقبات التى قد تحول دون ذلك، وتمهيد السبل من أجل دراستها دراسة تحليلية فنية تساعدنا فى التعرف عليها والكشف عن مدلولاتها والاستفادة منها وبحث إمكانية توظيفها أو إثرائها واستلهام بعض عناصرها فى الوصول إلى صيغ مبتكرة فى مجال التصوير القصصى باستخدام الإمكانات المتاحة فى مجال الوسائط التكنولوجية والتقنية الحديثة التى أصبحت بحق لغةً لهذا العصر، خاصة وأن هناك إمكانية بالفعل للاستفادة من تلك التقنيات الهائلة فى الحركة الفنية الحديثة لاسيما فى فن «التصوير القصصى» الذى نعتقد أن هناك آفاقًا واسعة تنتظره ونصبوا إليها.

أهمية البحث:

١ ـ المحافظة على التراث الشعبى نتيجة للتغيرات السريعة فى الثقافة الحديثة.

٢ ـ استخدام الوسائط التقنية فى الحركة الفنية الحديثة وبخاصة فى مجال (التصوير القصصى).

٣ ـ تقديم نماذج جديدة لمأثوراتنا الشعبية التشكيلية فيما يكشف عن تواصل القيم الجمالية عبر العصور.

مشكلة البحث:

١ ـ عناصر الفنون التشكيلية الشعبية الآخذة فى الاندثار تدريجياً، وبحث سبل توظيفها تشكيليًا باستخدام التقنيات الحديثة.

٢ ـ التعرف على نتائج هذه التجربة فى الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر ومحاولة الوصول إلى صيغ مبتكرة.

٣ ـ ندرة البحوث فى مجال التصوير القصصى التى تعنى بالفنون الشعبية.

أهداف البحث:

١ ـ جمع العناصر التشكيلية الشعبية وتسجيلها وتصنيفها بشكل يساعد فى الحفاظ عليها ويسهل معه الاستفادة منها.

٢ ـ دراسة فنية تحليلية للعناصر الشعبية البيئية والعمل على إثرائها.

٣ ـ استلهام وتوظيف هذه العناصر التى جمعت من الميدان تشكيلياً.

٤ ـ الوصول إلى إيجاد حلول تصميمية مبتكرة فى مجال «التصوير القصصى» باستخدام التقنيات الحديثة.

٥ ـ المساهمة فى عملية التأصيل للفن الشعبى من جميع الدارسين وحماية هذا الفن من الاندثار. فالتراث الشعبى يشكل جانباً مهماً من الثقافة الإنسانية.

فروض البحث:

١ ـ إن للإنسان المصرى البسيط عطاءً فنيًا وجماليًا غاية فى الثراء فى جميع أنشطته الروحية والمادية والذى لا يقل فى قيمته الفنية عن الإبداع الفردى لدى الفنان المعاصر.

٢ ـ انطواء عناصر تشكيل التراث الشعبى على قيم جمالية غير ظاهرة للكثيرين.

٣ ـ اندثار بعض عناصر التراث الشعبى.

٤ ـ اتخاذ عناصر الفن الشعبى التشكيلى أشكالاً جديدة مع احتفاظه بجوهر الإبداعات الأولية.

٥ ـ إمكان استلهام وتوظيف العناصر التشكيلية الشعبية عبر وسائط تقنية حديثة.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث فى دراسته على أكثر المناهج البحثية ملاءمة لموضوع البحث وهو المنهج الوصفى التحليلى وذلك حتى يمكن من خلال هذا المنهج تحقيق مايلى:

أولاً: التعريف بالرموز والدلالات والفلسفات المتعددة ومفاهيمها والمسميات المختلفة للشيء الواحد والفوارق بينها.

ثانيًا: الوصف باستخدام الجمع الميدانى وأدواته: المشاركة بالمعايشة والمقابلة المفتوحة والمغلقة والتصوير الفوتوغرافى (العلمى) والرسم والدراسات والتسجيل.

ثالثًا: تحليل المادة المجموعة فى الميدان وفق المنهج الوظيفى.

رابعًا: استلهام وتوظيف العناصر التشكيلية فى أعمال فنية تطبيقية وفى مجالات التصميم الإبداعية وخاصة مجال (التصوير القصصى).

تقسيم الدراسة:

أمكن للباحث تقسيم دراسته إلى ثلاثة أبواب ينقسم كل منها إلى عدة فصول مترابطة يتناول كل منها جانباً مهماً من جوانب البحث ويكمل بعضها بعضاً وبما يؤدى فى النهاية إلى خدمة أهداف البحث، وجاء تقسيم الدراسة على النحو التالى:

الباب الأول: الثقافة المادية والفنون التشكيلية الشعبية، وينقسم هذا الباب إلى فصلين كالتالى:ـ

ـ **الفصل الأول: مفاهيم البحث**: وهو بعنوان الثقافة المادية والفنون التشكيلية الشعبية، وتم فى هذا الفصل تعريفاً لمفاهيم البحث النظرية، مع لمحة تاريخية شاملة للعناصر الآتية:

١ـ الثقافة المادية. ٢ ـ الثقافة الشعبية.

٣ ـ التصوير القصصى. ٤ ـ التصوير الشعبى.

ـ **الفصل الثانى: وهو بعنوان الرمزية فى التراث الشعبى**، وفى هذا الفصل تناول البحث بالتحليل الرمز والرمزية فى اللوحة الشعبية (مفهوم الرمز ومعناه، ودوره وغايته).

الباب الثانى: التصوير الشعبى المصرى، ويحتوى على ثلاثة فصول وهى:ـ

ـ **الفصل الأول**: وهو التعرض للمراحل التاريخية للتصوير الشعبى المصرى على مر العصور وعلاقته بالفنون الشعبية، والفنون البدائية والفطرية، مع لمحة تاريخية شاملة لواقع هذا الفن.

ـ **الفصل الثانى**: شملت الدراسة فيه صناعة الوشم ـ عروسة المولد، من حيث النشأة، وكيفية صناعتها وما ترمز إليه زخارفها، والألوان المستخدمة فيها.

ـ **الفصل الثالث**: وفيه تناول البحث، جداريات (الحج ـ المقابر) ـ النقوش الخطية والكتابات الشعبية، من حيث الأساليب الفنية التى اتبعها الفنان الشعبى فى (جداريات الحج والمقابر)، وأيضاً الموضوعات التى تناولها وخصائصها الفنية، كما تعرضنا أيضاً فى هذا الفصل للكتابات والنقوش الخطية والزخرفية الشعبية، ونشأتها وتطورها وأنواعها وكيف تناولها الفنان الشعبى فى أعماله الفنية.

الباب الثالث: كيفية استلهام وتوظيف التراث والمأثور الشعبى لدى بعض الفنانين المصريين: ويحتوى هذا الباب على فصلين وهما:ـ

ـ **الفصل الأول**: ويشتمل على نماذج من أعمال بعض الفنانين المصريين الذين تأثروا بالتراث الشعبى فى أعمالهم، ونشأتهم، والتحليل الفنى لأعمال هؤلاء الفنانين، مع عرض لبعض أعمال هؤلاء الفنانين أمثال: **سعد كامل وحلمى التونى**.

ـ **الفصل الثانى**: فقد جاء بعنوان: «**الكمبيوتر ودوره فى الحركة الفنية التشكيلية**»، وفى هذا الفصل تم تناول كيفية توظيف الكمبيوتر فى أعمال الجرافيك وأهم الفنانين العالميين الذين قامت على أيديهم هذه الأعمال.

ـ **الفصل الثالث**: وقد اشتمل هذا الفصل على الجانب التطبيقى للبحث، تطبيقاً على ديوان الشاعر الراحل (**صلاح جاهين**) مع عرضنا لنماذج من التصميمات لأعمال الباحث، باستخدام الوسائط التقنية الحديثة، موضحاً كيفية الاستفادة من هذه العناصر والوحدات التشكيلية الشعبية وإمكان تطورها بما يتلائم وروح العصر فى مجال التصوير القصصى.

وباستقراء تقسيم الدراسة من خلال عناوين أبواب البحث وفصوله المختلفة نجد أن الباحث قد بدأ دراسته بفصل تمهيدى يتضمن مشكلة البحث وأهميته وفروض الدراسة والإجراءات المنهجية وهو يمثل فى مجمله خطة البحث، ثم انتقل إلى الباب الأول بتحديد مفاهيم البحث ومصطلحاته ـ فى عجالة ـ مشفوعة بلوحات توضيحية شملت الفصل الأول، وما لبث أن انتقل إلى الفصل الثانى الذى يتناول الرمزية فى التراث الشعبى. ويعد هذا الباب مدخلاً منطقياً ولازماً للدراسة.

أما الباب الثانى فقد اشتمل على ثلاثة فصول تحت عنوان «التصوير الشعبى المصرى» وتتضمن تلك الفصول المراحل التاريخية لتطور هذا الفن وعلاقته بالفنون الشعبية والبدائية، ثم عرض فى الفصلين التاليين لعناصر التشكيل الشعبى مثل: صناعة الوشم وعروسة المولد والجداريات والنقوش الخطية. وفى الباب الثالث ـ الذى يمثل صلب الدراسة ـ تناول الباحث كيفية استلهام وتوظيف عناصر التراث والمأثورات الشعبية فى التصوير القصصى مسترشداً فى الفصل الأول بأعمال بعض الفنانين المصريين مثل: **سعد كامل وحلمى التونى**، فى حين خصص الفصل الثانى لكيفية توظيف التقنيات الحديثة فى أعمال الجرافيك، ودور الكمبيوتر فى الحركة الفنية التشكيلية وآفاق الاستفادة منه فى هذا المجال، وجاء الفصل الثالث متمماً للبحث حيث اشتمل على النموذج التطبيقى لديوان الراحل **صلاح جاهين** «على اسم مصر» والذى عبر عنه الباحث من خلال الكثير من التصميمات والوحدات التشكيلية الشعبية باستخدام الوسائط التقنية الحديثة دون أن يفقد العمل جوهره أو تفقد تصميماته قيمتها الفنية والجمالية.

النتائج:

من خلال سياق هذا البحث فى دراسة عناصر التراث الشعبى، ومن خلال مشاهدتنا لبعض الأعمال توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١ ـ هناك ضرورة حتمية لجمع عناصر الفنون التشكيلية الشعبية والمحافظة عليها من الاندثار، كما أن هناك فرصة حقيقية لتوظيف هذه العناصر فى مجال التصوير القصصى وإثرائها وهذه الضرورة غاية فى الأهمية.

٢ ـ الفن التشكيلى الذى امتازت به اللوحة الشعبية، شجع الكثير من الفنانين المعاصرين على أن يستلهموا من هذا التراث، ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية أعمالاً ليست بعيدة عن أصالة الماضى، ولا غريبة عن روح العصر.

٣ ـ هذه المحاولات كانت متفقة على جوهر التوجه، وقيمة الهدف القائم على الاستفادة من الماضى والتعامل مع الحاضر، بشرط ألا نطمس الأول ولا نضيع الثانى.

٤ ـ على الرغم من كل محاولات العمل على إحياء التراث. والاستفادة من منابعه، نرى أن المسيرة لم تكتمل بعد، وأن الخطوات مازالت ناقصة وتحتاج منا إلى الكثير من الجهد والدأب فى الدراسة والبحث لاستيفاء كل مجالاته وعناصره والجوانب المشرقة منها التى يمكن تطويرها والاستفادة منها.

٥ ـ يمكن الاستفادة بقدر كبير من الإمكانات التقنية والتكنولوجية الحديثة التى توصل إليها العقل البشرى وابتكرها الفكر الإنسانى على امتداد تاريخه الطويل فى الصراع من أجل بسط سيطرته على الطبيعة المحيطة به، وذلك من خلال توظيف تلك القدرات فى إنتاج أعمال إبداعية معبرة عن روح هذا العصر ومايتسم به من معالم لاشك أنها تترك أثرها البالغ على روح هذا الإنسان ووجداناته.

تفسير النتائج:

تشير نتائج البحث إلى بعض نواحى القصور فى تناول موضوع التعامل مع التراث من خلال عنوان هذا البحث «عناصر التراث الشعبى وتوظيفها فى مجال التصوير القصصى» وذلك ـ فيما نعتقد يرجع إلى أسباب كثيرة منها: الابتعاد عن جوهر التراث والاهتمام بالقشور، ومنها نسخ أساليب فنية غريبة عن الواقع المصرى، وعدم قدرة الفنان على الاستفادة من خصائص الفن الشعبى، ودراسته دراسةً عميقة إلا أننا رغم ذلك يمكن أن نعتبر هذه المحاولات، تجارب ضرورية ومهمة فى مسيرة الفن المصرى المعاصر، لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية، والفنون والتقاليد المحلية من معالم الأصالة فى الفن.

نحن نرفض فكرة المعاصرة التى تتضمن فى حقيقتها تقليد أساليب الغرب وتشويه هويتنا الفنية. فالمعاصرة بمعناها العام هى معايشة الظروف الراهنة، والتطلعات المستقبلية، إنها تعنى التقدم نحو التجديد والابتكار.

الأصالة الفنية التى نرغبها، هى (تحقيق عمل فنى، ينتمى إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية).

وهذا التحقيق يمر بثلاث مراحل وهى: رفض الفن الغريب أولاً، والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيًا، ثم مرحلة وجود هذه الشخصية فى الأعمال الفنية ثالثًا.

هذه الدراسة لعناصر التراث الشعبى، أظهرت لنا الخصائص الجمالية والفكرية لهذا الفن، وحملت رداً واضحًا للسؤال الذى طرحناه فى البداية، فقد أكد هذا الرد على أن عناصر هذا التراث تحمل الخصائص العامة المتعارف عليها فى الفنون الشعبية، وهذه العناصر قريبة فى بعض خصائصها من فنون تنتمى لحضارات أخرى، لكنها تحمل فى بعض جوانبها مميزات خاصة.

* * *

توصيات البحث:

بعد هذه الدراسة المستفيضة لعناصر التراث الشعبى المصرى، وبعد هذه الدراسة التاريخية والتقنية للجوانب المهمة المؤثرة فى الإبقاء على هذا التراث، يمكننا القول: إن الفن الشعبى بإمكانه الاستمرار، والتكيف مع معطيات العصر، ومتطلباته، ويمكن تعزيز هذا الفن والاستفادة من خصائصه الفنية والفكرية. وهذه الاستفادة نراها بالمنظار المستقبلى التالى:

١ ـ إعادة إحياء الفن الشعبى، بما فيه التصوير بكل أنواعه.

٢ ـ تعزيز المتاحف، ومراكز الأبحاث وتعميمها فى جميع أنحاء البلاد.

٣ ـ متابعة الجهود المبذولة، لتأصيل مناهج العمل فى مجال الفنون الشعبية، مسايرة للتقدم المستمر فى الدراسات الفولكلورية. مع سرعة إنجاز أطلس الفنون الشعبية.

٤ ـ تنظيم وسائل التعريف بالتراث الشعبى من خلال نشر الأبحاث والصور والوثائق.

٥ ـ تعريف الغرب بتراثنا، وإبراز مافيه من مقومات حضارية وثقافية.

٦ ـ تنظيم الدراسات والبحوث، وإنشاء المكتبات وإصدار الدوريات والأفلام المتخصصة فى هذا المجال.

٧ ـ الاستفادة من الدور التربوى والثقافى للفن الشعبى، وتسخيره فى خدمة برامج التربية الفنية فى الجامعات، على أن تستطيع هذه الجامعات، خلق أجيال من الباحثين والفنانين، لديهم الإلمام المطلوب بأصول دراسة الفن الشعبى.

ـ على مستوى الفن التشكيلى:

بالإمكان الاستفادة من العناصر الشعبية التشكيلية، فى سبيل إنشاء (مدرسة فنية حديثة) لها أصولها المرتبطة بالتراث الشعبى، وما المحاولات التى قام بها بعض الفنانين المصريين فى استلهام عناصر الفن الشعبى فى أعمالهم، إلا محاولات فردية، لاتنتمى لمدرسة أو تيار.

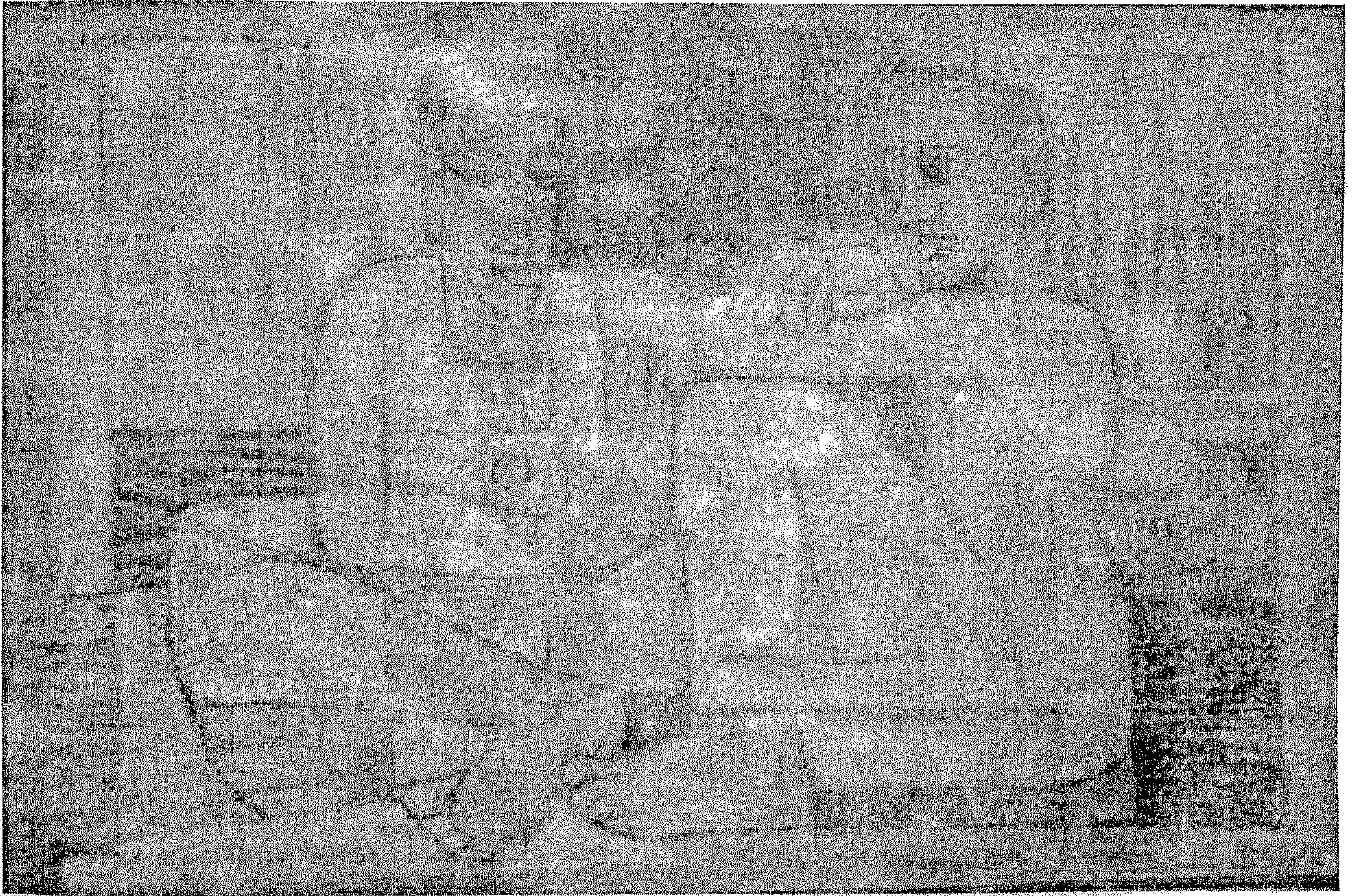
فالمدرسة الفنية التى نطمح لها، يجب أن ترتبط بجوهر الفن الشعبى لا بظواهره الخارجية. وأن يتم إدخال عناصر تشكيلية جديدة عليها ورموز تحمل قيماً إنسانية معاصرة مع المحافظة على مستوى التأليف والبناء، وتطويره بما يلائم تقنيات العصر الحديث، فالعناصر التأليفية لهذا الفن غنية، وقابلة للتطور.

ـ على مستوى الصناعات والحرف:

يمكننا استخدام العناصر التشكيلية والزخرفية الشعبية فى الفنون والصناعات والحرف، على أن ننتقل بالفن الشعبى من كونه فناً وظيفياً، إلى فن ذى صفة جمالية وفكرية، وهذا أمر طبيعى يفرضه التطور الفكرى للناس، وابتعادهم عن السحر والأساطير واقترابهم من العلم والواقع.

ويمكن القول: إن تلك الدراسة التى قدمها **«سامى بخيت»** قد حملت على عاتقها مسئولية خوض غمار تلك التجربة التى حاولت استخدام الوسائط التكنولوجية فى استلهام وتوظيف، عناصر الفنون التشكيلية الشعبية فى مجال التصوير القصصى للكشف عن انطواء تلك العناصر التشكيلية على الكثير من القيم الفنية والجمالية والتى يمكن من خلالها ابتعاد صور وأشكال فنية جديدة ومتعددة دون أن تفقد جوهرها أو قيمتها الإبداعية وتحفظ لها الخصوصية التى تميزها.

وفى هذا الإطار لانملك سوى الإقرار بأن الإنسان المصرى قد امتلك بالفعل وعلى امتداد تاريخه منذ المصرى القديم وحتى اليوم عطاءً فنياً وجمالياً غاية فى الثراء شأنه فى ذلك شأن حضارته العريقة التى مثلت معيناً لاينضب لمختلف الحضارات الإنسانية اللاحقة، وإن كانت الموضوعية تقتضى أن نشير إلى أن مهمة التأصيل لفنوننا الشعبية يجب أن تكون مسئوليتنا جميعًا كدارسين وباحثين فى هذا الميدان، حماية لهذه المأثورات وتلك الكنوز من عوامل الاندثار أو الضياع، فضلاً عن ضرورة دراستها والكشف عن مدلولاتها وكيفية الإفادة منها. فالتراث الشعبى لأية أمة هو جزء مهم وأساسى من تاريخها وتكوينها ورصيدها الثقافى والفكرى والاجتماعى والسياسى..... إلخ، به يحتفظ المجتمع بخصوصيته وتتحدد هويته، كما أنه، فى الوقت نفسه، يشكل جانبًا مهماً من الثقافة الإنسانية.



«عيد السياحة»

د. علية حسن حسين

تعقيب على ما نشر فى مجلة «الفنون الشعبية»
العدد رقم ٦٦/٦٧ يولية ـ أغسطس ـ سبتمبر
٢٠٠٤

إن احتفال سيوة بلقاء الحب والمصالحة هو احتفال شعبى تقليدى يعرفه المجتمع السيوى منذ مئات السنين،يعبر عن الخصائص الثقافية التى يتميز بها المجتمع السيوى وتجمع بين أفراده وتحقق لهم التضامن والتماسك الاجتماعى.

وتعد احتفالية لقاء الحب والمصالحة تعبيراً رمزياً عن التماسك والتضامن الاجتماعى. فمضمون الاحتفال يرتكز على تقديم الطعام التقليدى فى سياق ثقافى دينى فهو تعبير عن الروابط الاجتماعية وتضامن الجماعة ـ القبيلة ـ، ذلك لأن التجمع حول الطعام الجماعى يرمز إلى التضامن والتماسك الاجتماعى.

وتقديم الطعام بالشكل الذى يتم عليه يعنى تقديم الحب والمودة، وقبول الدعوة لهذا اللقاء يعنى قبول للمشاعر الطيبة وتبادلها.

ويرمز تقديم الوجبات التى تقدم إلى الوحدة العرقية، فهو نتاج عملية التكيف والتوازن البيئى منذ مئات السنين.

ويقوم الطعام بدور ثقافى كنشاط يعبر عن العلاقات الاجتماعية، والمعتقدات، والقيم والجزاءات. فهو يقدم كمًا من المعانى والرموز ـ؛ ذلك لأن أحداث الطعام الذى يقدم فى هذا الاحتفال تتحول إلى رموز تلغرافية، ومفتاح للعلاقات الاجتماعية وأداء الطقوس. وتعبر الممارسات الخاصة بالاحتفال عن التفاعل الرمزى واستمراره.

ويتم الاحتفال سنوياً فى موعد محدد فى مواسم حصاد الزيتون والبلح خلال الليالى القمرية من الشهر العربى وفقًا لقواعد يلتزم بها أعضاء المجتمع من الجماعات القرابية الذين ينتظمون فى شكل متدرج فى البيئة الطبيعية والمنطقة الجبلية (جبل الدكرور) ويكون فى أعلى قمة الجبل رئيس التنظيم (شيخ القبائل) الذى يمثل القيادة العليا، يلى ذلك القدوة الذين يمثلون شيوخ القبائل ومعاونيهم ويطلق عليهم «المقدمين»، ثم «الشويشية» الذين يتولون تنظيم عملية المشاركة فى الاحتفال للمحافظة على النظام.

أما قاعدة التنظيم وتتكون من المشاركين من المستهلكين الذين يمثلون أعضاء العائلات.

وتتم المشاركة فى الاحتفال وفقاً لبعض القواعد والإجراءات التنفيذية المتفق عليها ويخضع لها جميع أفراد المجتمع، ويكون لكل جماعة فى التنظيم دور محدد.

مدة الاحتفال ثلاثة أيام يقدم فيها طعام الغداء والعشاء فى إطار معين ويخضع الاحتفال لقواعد صارمة وجزاءات تطبق على من يخرج عنها.

يكمن وراء الممارسات التى تؤدى خلال هذه الأيام الثلاثة رموز تختفى وراء الأشياء المادية.

إن الطعام يقدم كمًّا من الرموز والمعانى، والمعايير والأخلاق، إلى جانب الروائح والطعم. والوظيفة التى يحققها الطعام من حيث المعنى والصوت تعطى الإحساس بالقوة والتماسك. وتعد الوجبات الست التى تقدم أحداثاً اجتماعية. كما أن تقديم الطعام يمثل قيمة فى تفكير السيويين وتتركز قيم الطعام من حيث المبدأ فى القيم الجوهرية من الناحية الغذائية إشباع الجوع إلى جانب القيم الجمالية والفنية.

كما تتضمن قواعد تحدد العلاقات بين المشاركين من المستهلكين للطعام والعلاقات القائمة بين مقدمى الطعام (الفاعلين).

أما القواعد الأخرى غير الجوهرية فهى تعنى الاستمرار والانتقال من جيل إلى جيل لتحقيق التماسك والتضامن الاجتماعى فى الحياة اليومية.

إن قيمة الطعام المقدم فى الاحتفال تفوق الوجود المادى كضرورة فى الحياة. فهذا الطعام يكون له قيمة رمزية فى طريقة جمعه، وإعداده وتوزيعه، فهو يشير إلى التنوع الرمزى للعلاقات الاجتماعية، كما تعد قواعد تقديم الطعام وتناوله مرآة للضبط الاجتماعى: الطاعة، والالتزام، والقوة، والانتماء.

إن هذا الاحتفال التقليدى يقوى مشاعر الحب والمودة، ويزيل العداوة والكراهية. ويقوى الانتماء والعضوية للجماعة القرابية القبلية، كما يعمل على تجديد القوى للرئاسة والسلطة القبلية.

وتعد الممارسات الخاصة بالاحتفال حالة ضرورية لظهور التفاعل الرمزى واستمراره وثباته وانتقاله من جيل إلى جيل لتقوية الذاتية السيوية.

إن تسمية هذا الاحتفال - والذى يقام منذ سنوات طويلة بشكله التقليدى - بعيد السياحة - تسمية لا تتفق مع مضمونه فهى تسمية دخيلة فرضتها الإدارة المحلية. إن هذه التسمية تشير إلى معانى مختلفة كل الاختلاف عن مضمون الاحتفال.

إن لكل مجتمع من المجتمعات خصوصيته الثقافية التى يتميز بها وتطبع أفراده وتجمع بينهم وتحقق لهم التضامن الاجتماعى، وتعبر عن الممارسات الطقوسية التى يمارسها أفراده دون غيرهم بالشكل الذى تؤدى به.

Gouda Rif'aie reviews Sami Naguib's thesis on "Elements of folk Plastic Arts and Employing them in the field of narrative technique. The thesis tackles the various effects of plastic arts elements thougout the ages starting with Ancient Egyptian civilization and Greek and Roman civilizations, Coptic and Islamic civilizations down to the present age. Folk arts combine traditional and modern techniques and contributes some plastic and artist values to the field of narration.

In the end, Prof. Alya Hussein presents a commentary on Dr. Suzan Al Said's article about Al Seyaha and the Shazlia Madnia sect in the Siwa oasis published in issue no. 66-67, July, September 2004.

Translated By:
Dr. Mohammad Bahnasy

snakes in India, cocks in south East Asia, Falcons in Arab Gulf states. In this issue, veterinary doctor Khaled Mohamed Salem's article 'Training Horses to Dance" devotes much space to horses which received a great deal of attention in Arab societies. Horses are in fact important symbols in the history of Arab societies and became a cultural symbol. They have been employed in arts associated with horses.

The article concentrates on the various stages of training horses to dance and mentions the famous contests and competitions associated with horses.

Arabic and Egyptian folkloric movement has last one of its most devoted any sincere men. He is artist and acadmic lecturer Dr. Ibrahim Mohammed Hussein. He made a unique contribution to the weaving arts with his weaving project at Kafr Bartas, Giza governorate. Such an experiment is one of the most important and distinguished experiments in Egypt. His field work revealed his academic efforts to maintain folkloric and Egyptian types of weaving. through his work at the centre of Folk Arts Studies, he was profoundly interested in registering folk costumes in Egypt particularly in the New Valley. Since 1966, his M.A and Ph.D Theses Were about "Folk Costumes in the New Valley "and" Manual Embroidered Works in Some Oases in The New Valley. These issue presents obituaries revealing a full-fledged picture of the deceased as a man, an artist and an academic lecturer by Prof. Ahmad Mursi, expert Safwat Kamal, Dr Mostafa Sha'ban Gad. This File ends with a bibliography based on the works of Dr. Ibrahim Hussein.

Al Founoun Al Sha'bia arts tour comprises three reviews of academic dissertations in the field folklore. Mushira Mohammed Rabli'e reviews a doctorate thesis by Mohammed Al Sayed Shabana which was defended at the Higher Institute of Folk Arts and is entitled "Al Dama Songs in Port Said: A Musical Filed Study". In this thesis, the research-worker tackles the dama performances at Port Said which comprise unique and specific arts and constitute the fabric of Egyptian folk music. This phenomenon is related to musical moulds and Egyptian songs since the 19th century.

Following the pioneering study by professor Abdel Hamid Younis, researches about Al Sira AL Hilalaya continues to be made. In this field a scientifically documented thesis based on field work by young research worker Mohammad Hassan Abdel Hafez was presented under the title "AL Sira AL Hilalya in Assiout governorate to the faculty of arts, Cairo university. The study represents a qualitative contribution in field of folk literature and particularly in the field of collecting the sira texts. The research - worker added nine appendices comprising nine narrations of sira. The viva consisted of Prof. Ahmad Aly Mursi as a Superviser, Prof. Shams Eddin Hagagi and expert Safwat Kamal as members.

a preserve the technical aspects of handicraft.

Based on filed work, researcher Amer Mohamad AL Waraqi registers the historical, social and cultural aspects of the profession of inlaying wood with shells which occupid a prominent place and still represents one of the main professions with a few number of the masters of the profession. The essay lays down a definition of the inlaying process, and describers types of inlaying, types of shells and places where they could be found and the inlaying tools and the jargon employed by masters of the profession and their professional ranks, starting with the apprentice and ending with Sheikh Al Tariqa, or the chief master of the profession.

From the filed of folk crafts we move to the filed of folk plastic arts. Sonya Al Sayed Walie Eddine Fouad handles animal unit in the heritage of folk plastic arts. The animal unit is regarded as one of the most ancient plastic units. It was first recorded by the cave man on cave walls to stave off animal evil or in the hope of hunting animals. Animal and bird units emerged prominently after the appearance of Totemic religions and Heavenly religions. It represents and important aspect of human memory. It is sometimes raised to the level of sacred symbols. Different Arab and Egyptian civilization abound with lots of sacred symbols which are kept in folk sentiments after the revelation of religion and became icons used for blessing, good omen and decoration. The study accurately describes the forms of such symbols and their historical significance. The researcher provides examples of such units such as the units of the serpent, the scorpion, the scarab, the camel, the horse, the lion, the bird, the peacock, the swallow and the cock.

Abdulla Nur Eddin Wahba's article "The Tattoo as An Art and a Form of Magic and Beauty" tackles the significance of the tatto in ancient civilizations and the cultural practices of folkloric legacy and the different functions of the tattoo such as the therapeutic and ornamental functions and the division of labour among the sexes.

The tattoo is a folkloric tradition of ornamenting bodies with indelible marks. Thus is achieved thorough piercing the body with incisive instrument such as bones, sticks and needles after immersing them in natural dyes. In Africa and Negro races, tattoos are done through cutting the skin. In such tribes, tattoos are part of initiation rites or rehabilitation of different ages. The article focusses on the Egyptian manner of tattoos and its units.

The relationship between birds and animals and arts constitute a peculiar historical phenonenon in the life of man who discovered and continually developed it. Man has made use of monkeys in folk spectacular shows in different parts of Africa , dogs in European countries, elephants and

The researcher discusses the views of religious figures, psychologists and doctors about such a phenomenon. He then presents some of the text of songs sung during the performance. He wishes that such a phenomenon had gone into oblivion and become a historical rather than a realistic event. Tackling Zar in this way could be the beginning of faurther discussions about the continuity and persistence of such a phenomenon whether at cities or in rural areas.

Zakaria Ibrahim's study belongs to the field of defining musical instruments pertaining to minorities of African origin. The Rango is a harmonic musical instrument with which this study is concerned. The study tackles two types of harmonic instruments. The first is percussion on leather and the second type is that relying on percussion on Riq (tambourine) or taut leather. The study points out the similarities between the Rango instrument and the xylophone, indicating the manner of playing the Rango and the other instruments which accompany the Rango. It comprises a historical survey of the Rango and how it moved on from Africa to Egypt. At the end of his study the researcher refers the renowned Rango players among whom one is still living and is called Hassan Bergon. The writer has collected three specimens of Rango twenty years after its extinction in an attempt to bring it back to life.

In this issue, we publish an interview by novelist and short story writer Safaa Abdel Mon'em with a daya (a mid-wife) and a mashta (a hair-dresser).

The interview casts light on the feminine professions about to disappear along with other professions pertaining to women such as Al Khatba (the match-maker) Dalala (a saleswomen), Megahsala (the one who washes dead people's bodies). The profession of AL daya (which corresponds to that of mid-wife) is one of the most remarkable femenine professions. It was no coincidence that the first school for girls during the reign of Mohamad Aly was the school of medical mid-wives. The interview tackles the details of the work of daya and the other tasks which she performs in addition to the obstetric operation as well as the customs, traditions, beliefs and songs which accompany or follow the birth of a child.

Expert Safwat Kamal tackles handicraft as indicating the civilizational identity of society and its national character. Handicrafts combine creative imagination with skill in handling raw material. It is an inlet of the practical experience of human knowledge which characterize Egyptian culture. Such an experience consists in endowing raw materials with artistic beauty through a human vision of the aesthics of practical life. Thus the utilitarian element is transformed into an artistic element. It could even be raised to the level of becoming a museum item or an item of historical value. In his article "Aesthetics of Traditional Handicraft", Expert Kamal presents ten recommendations to

"Escape From The Siege, On Egyptian Culture and Globalization."

A testimony by poet Magdi Naguib entitlled "At The Age of the Internent: Should Our Folk Art Have A Web Site?" is also offererd. Two testimonies are also offered, one by playwright Bahig Ismail entailed "My Writings" and the second is by poet and acadmic lecturer Mohammed Abou Doma and is entailed "Legacy".

Prof. Shawki Abdel Qawi continues to offer his series of studies about the oasis community. He tackles a ritualistic, festive phenomenon, i.e. siyaha in Siwa which consists in going to the area of Madkour mountain (which is five kilometers away from Siwa) and spending three days of worship and spirituality according to Tarika Shazlia (a sufi sect). Worshippers recite zikr and the whole rite sounds like pilgrimage.

Performers of this rite must show modesty and respect for elders. When someone calls another, he must address him as "My master so and so" (sidi Foulan). The other member must reply to him saying: "Na'm ya Sidi" (Yes, may master). This occurs regardless of their social position. The study describes the element of this touristic occasion, starting with types of food, how it is cooked and served, and collecting vacant plates. Anyone who violates such procedures is punished. Their food consists of bread made at home and called "Mogardak". It resembles delicate bread (Roqaq) and is served with soup and meat. Dr. Abdel Qawi explains the philosophy underlying the choice of home-made bread in such meals. It is a philosophy associeated with the beliefs of the whole Egyptian nation and not just sufi sects. The features, grades and specific tasks of those charged with serving tourists are also described. It also describes organizational methods and how preparations take place one month ahead of the coming of tourists and the compiling of lists comprising names of those selected to pay the touristic visit and ways of raising the money necessary for covering the expenditure.

Tawfik Hana poses some question. Has Zar (a form of ritualistic dance) become extinct after the improvement of the social and psychological conditions of women, and getting rid of pressures associated with daily house chores and working by side with man? Has employment and science put an end to the Zar phenomenon? Or Are there women who perform Zar in order to be physically and psychologically emancipated from various restrictions? This article is an attempt to view Zar as a socio-psychological phenomenon through studying the Zar rites performed at a Zar party at Qena governorate. The article starts with a description of the musical troupe and the sheikha and how to recognize the sick woman who must pass thought the Zar rites.Then the researcher sets out to describe the events of the party and the chair, garments, ornaments and names of some Asyad (master devils).

of humour aims at raising laughter related to political criticism and social criticism. Political humour targets the political ruler, the judiciary and the security system. Social criticism, on the other hand, aims at criticizing the people's gossip and idle talk and family conduct such as the wrong choice of spouses or the domineering wife. It also pokes fun at fools and gullible people such as mocking at deformities, temporal gaps, sexual episodes and innocent conduct of children. It also ridicules professions, sexual inversion. These situations are accompanied by specimens from folk siras and folk tales.

Dramatist Ra'afat AL Dewiri resumes his translation of the Indian folk tales collected by A.K.Ramanogan which have been rendered into English. He presents five sarcastic tales: "The Unlucky Brahmin Who Swallows

The God of Luck". The tale is about Bidatha, the god of luck who controls people's destined lots since their birth. The Brahim is destined not to finish his meal and he disposes of this fate sarcastically. The rest of the tales are the tale of "The Horrible Plague", "The Tale of A Pantheistic God", "The Tale of What occurred Between The Learned Man and the Other" and "The Tale of Azrael, The Angel of Death".

Al Founoun Al Sha'bia is interested in the publication of folkloric texts that are field collected. This issue comprises a number of narrations of sira Helalyla at Assiout governorate collected by research-worker Mohamed Hassan Abdel Hafiz from narrator Aly Mosbeh. From Assiunt, too, research-worker Ahmad Tawfik collects a number of mourning texts while research-worker Ahmad Mohamad Abdel Rehim offers Two folk tales collected from the distirict of Masr Al Kadima, Old Cairo, in 1970 and 1971. They are entitled "With Persistence" and The Son of The water Carrier".

Al Founoun Al Sha'bia continues to be profoundly interested in one of the most significant issues of folk tradition, namely drawing inspiration in modern creative artistic and literary texts from oral tradition. In its former issues, the magazine introduced some testimonies by contemporary creative artists concerning their formative years in which their literary and social formation was closely related to folk life and folk tradition which have been, either intentionally or unconsciously, reflected in their artistic and literary works. In such works, the creative artist explores the hidden dimensions in his consciousness of tales, songs, drawings, images, rituals, customs, traditions, beliefs and practices related to folk life. Such are the creative components of their artistic products .

This issue comprises a testimony by novelist Abdel Whab AlAswani. His testimony is entilled "My Relation to Folk Arts". It also contains a testimony by dramatist Usri Al Gendi entitled

Dr. Gharaa Mehana sheds light on drawing inspiration from folklore in the Moroccan novels written in French. She comes to the conclusion that Moroccan creative writers seek to declare their independence from the French language in which they write through being immersed in their mother language and native culture. By being also immersed in the cultural, social and popular legacy of Morocco they seek to review the arabic, Moroccan and berber cultural main springs, to resist its extinction and to maintain their difference from the other who write in his language, hold his nationality, live in and publish their works in his own country. Novels written in French by Arabs thus embody a unique experiment in expressing the Moroccan civilizationl self through folklore, planting them in French culture and impressing the other with their symbolic and mythical realms and techniques of folk narration.

In his article study "Reproduction of Arabic Folklore", Dr. Ibrahim Abdel Hafez resumes his in-depth exploration of folkloric reproduction in the light of the various changes which came over the Egyptian soceity. He is particularly concerned with reproduction of tales derived from sira and ballads. The rise of writing and its marginalization of orality, the spread of eduction among narrators and the predominance of high-tech methods such as the recorder and other technological means have had their effect. Dr. Abdel Hafiz examines the process of folkloric reproduction via seven manifestations, as follows:

First, textual variations such as the amendments resulting from repeated performances and the variety of text tackling a single motif and the emergence of textual variations of a single text.

Second, repetition of documented texts.

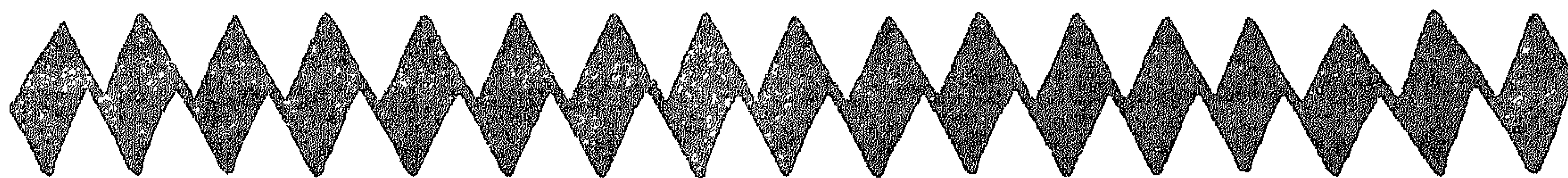
Third, The rise of pre-written texts by professional authors either through authorship sponsored by the establishment or imitating folk models.

Fourth, The effect of new mediums such as cassette tapes and "Folk Arts" Programmers" via popular mediums.

Fifth, borrowing associated with authorship by professional authors.

Sixth, replacement by effective written mechanism such as drawing inspiration from sira in the theatrical performances of the 1980's.

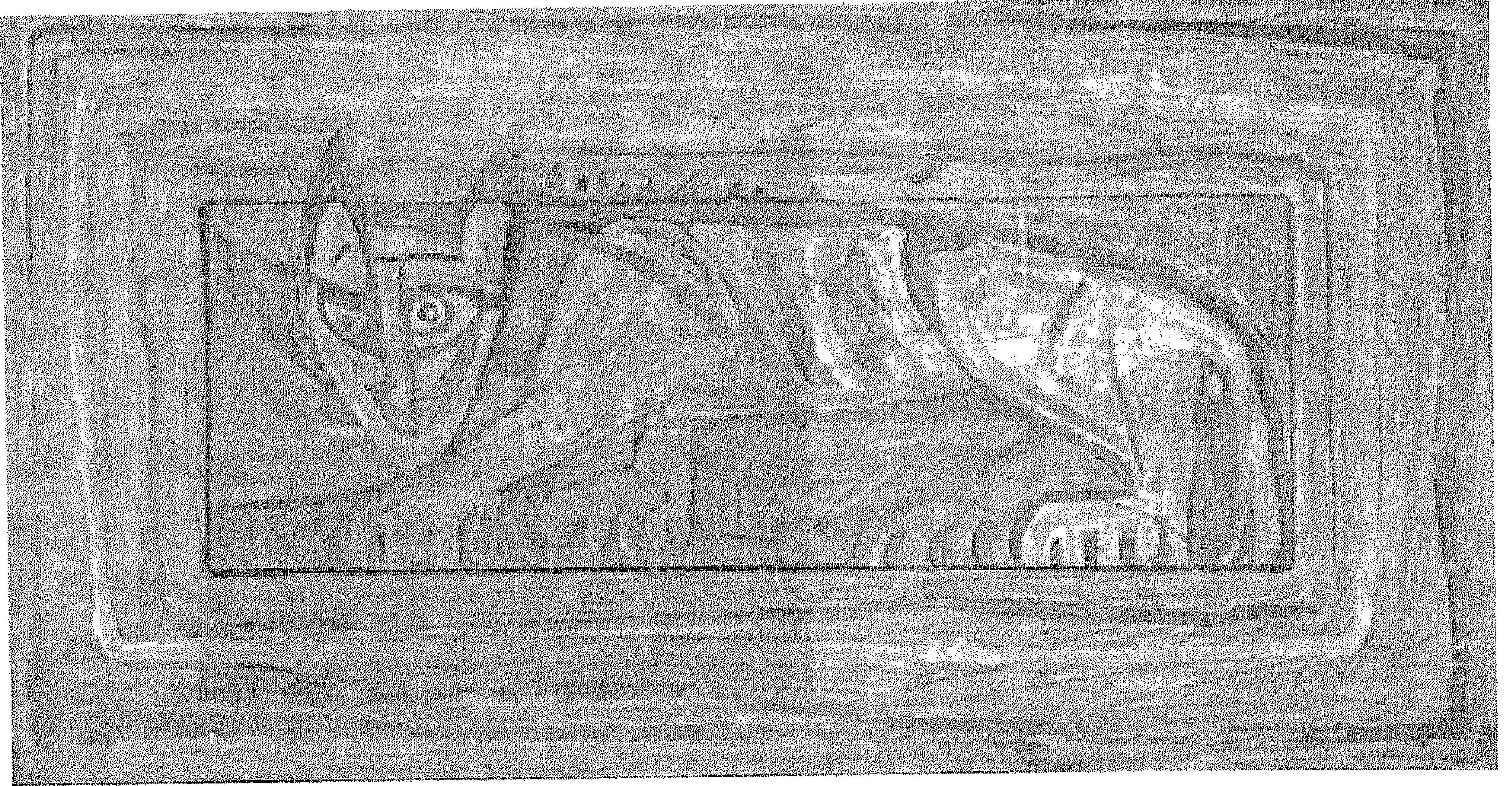
In his study of "Humorous Folk literature", Ibrahim Helmy refers to the fact that this genre is characterized by a special language of its own. Such language serves as a means of communication between various genres of folk literature and the receiver. This genre includes humorous folk tales, some comic situations derived from the sira, some folk proverbs, songs and riddles. One of the purposes of this comic genre is amusement and the mental pleasure resulting from comic situations. The study outlines two basic targets of such comic style, namely humour aiming at entertainment, and humour as an end in itself. The first type



This Issue

The issue starts with an article by Prof. Suleiman AL-Attar entitled "Black is Arab". Although it is very brief, the study comprises attractive and extremely rich ideas and findings. The starting point of the study is that literature, and folk literature in particular, is a space revealing the human spirit and embodying the truth about the micro-self and the macro-self or national identity. Prof. Attar cites the prominent example of Arabic folk siras which represent in functional terms what Greek epic formerely represented. The Symbolic significance of the complexion together with the character traits of the epic hero are of paramount importance. He selects three instances of siras, i.e. The Helalya Sira, that of Antar Ibn Shaded and sirat ALAmira Zat Al Hema (the resolute princess) to prove the validity of his central idea.

There are common traits among such epic heroes and these traits are related in a sense to black complexion which connotes Arabic origin. The writer calls our attention to the fact that the etymological root of Assad (lion) is the same as Aswad (black). The similarty between the three siras is manifest in the hero's birth. He is usually born as an outcast with no one to acknowledge him despite the hardships he goes through. The worst hardship of all is his slavery though he is thoroughly an Arab master. Prof. Attar raises an important question: Is the black color a deep reaction to the enmity of people with fair complexion towards the Arabs? Is there a racial African element in the root of Arabs which is that of Morocco, particularly in Marakesh the ultimate boundary of the Arab countries and the border lying between Africa and Europe? He also asks: Who thinks that the red sea is enough of a border separating the Arab peninsula, the cradle of Arabism and Africa, the crade of blackness?. With such a methodology in mind, Al Attar calls for a reading of folk siras from a cultural perspective.



● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ٧٥ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن ١,٢٥٠ دينار، الكويت ١,٢٥٠ دينار، السعودية ١٥ ريال، تونس ٤ دينار، المغرب ٤٠ درهم، البحرين ١,٥٠٠ دينار، قطر ١٥ ريال، دبى ١٥ درهم، أبو ظبى ١٥ درهم، سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) ١٢ جنيه، ومصاريف البريد ٨٠ قرشًا وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبـا: ١٦ دولارًا
أمريكا: ٢٠ دولارًا مضافًا إليها مصاريف البريد.

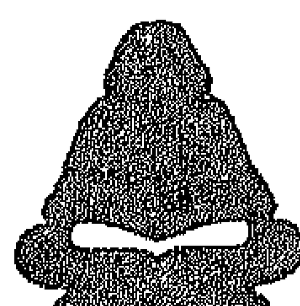
● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩



A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book Organization, Cairo.
No: 68-69, January - February - March 2006

Founded and edited by Prof. ***Abdel-Hamid Yunis,*** *in January 1965. and Supervised artistically by Mr.* ***Abdel-Salam Al-Sherif***



AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK -LORE



مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

٣٠٠ قرش